DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

ILLUSTRIERTE MONATSHEFTE

FÜR MODERNE MALEREI
PLASTIK · ARCHITEKTUR
WOHNUNGS-KUNST UND
KÜNSTLERISCHE FRAUEN-
ARBEITEN

DARMSTADT
VERLAGSANSTALT ALEXANDER KOCH

LIBRARY
MAY 18 1966
UNIVERSITY OF TORONTO
107680

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

HERAUSGEGEBEN UND REDIGIERT
VON
HOFRAT ALEXANDER KOCH

BAND XXVII

OKTOBER 1910 – MÄRZ 1911.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

JOH. CONR. HERBERT'SCHE HOFBUCHDRUCKEREI NACHF. DR. ADOLF KOCH, DARMSTADT

PROF. AD. HENGELER. »Putte«. Ölgemälde.

KUNST, KUNSTGEWERBE UND PUBLIKUM.

VON ARTHUR ROESSLER WIEN.

Wir wollen uns heute nicht mit der tüftelnden Untersuchung aufhalten, was Kunst ist, was größere oder mindere Kunst ist; wir wollen auch nicht darüber disputieren, was schön ist, denn es würde uns dies zu weit abseits führen, gibt es doch vielerlei Arten der Schönheit. Die Goncourts nannten schön, was unerzogenen Augen abscheulich vorkommt, was deine Dienerin aus Instinkt scheußlich findet; Rodin hält ein Ding nur dann für schön, wenn es wahr ist und hegt die Meinung, daß es außerhalb der Wahrheit keine Schönheit gibt; Wiertz sagte, das Schöne ist weiter nichts, als was uns gefällt; Constable erklärte, daß es überhaupt nichts Häßliches gibt, daß er in seinem Leben niemals ein häßliches Ding sah, denn wie immer die Form sein mochte, Licht, Schatten und Perspektive machten es unter allen Umständen schön. Wir aber halten es mit Töpffer und sagen: das Schöne steht über und außerhalb aller Formeln, worin man es einsperren möchte. Wir wollen uns daher heute und hier damit begnügen zu wissen, daß Schönheit beglückt; denn jeder von uns, nicht nur der Fachmann, der sich mit Kunst berufsmäßig beschäftigt, empfindet gewiß das eine oder andere Ding als schön und fühlt sich durch das von ihm als Schönheit Erkannte höher, besser, freudiger oder ernster gestimmt. Nun ist es gewiß richtig, daß das Verständnis und Empfinden für das was schön ist, verfeinert, vertieft, verstärkt werden kann, daß man viel zulernen muß, um manchmal erkennen zu können, warum ein Ding schön ist; aber eben so richtig ist, daß in jedem gesunden, mit seinen unverdorben vollen Sinnen begabten Menschen das Verlangen nach Schönheit lebendig wirkt. Zum Beweise dessen will ich nur auf die Naturvölker hinweisen, bei denen wir oft einen ganz erstaunlich entwickelten Kunstsinn finden. Das Schönheitsverlangen ist demnach ein menschlicher Urtrieb.

Gewiß schreien heute mehr Menschen nach Brot als nach Kunst. Leider mit Recht. Trotzdem sollten die Menschen an der Kunst nicht gleichgültig vorbeigehen, denn sie gehört nach der übereinstimmenden Ansicht aller großen und irgendwie bedeutenden Männer zu den zwar höheren, aber auch wichtigsten Lebensnotwen-

PROFESSOR ADOLF HENGELER MÜNCHEN

digkeiten. Daß Wissen Macht ist, weiß heute schon jeder Nichtanalphabet, daß die Kunst Wissen ist, in sinnlich wahrnehmbarer Form, und daß sie reinstes Glück bedeuten kann, ist weniger allgemein bekannt. Dabei kann man nicht einmal sagen, daß die bildende und die angewandte Kunst dem Begriffsvermögen und der Empfindungsfähigkeit des schwer werkenden Handarbeiters unfaßlich, daß sie für ihn zu „hoch" sei. Gewiß wird er auch bedeutende Werke der bildenden Kunst verstehen und genießen können, wenn ihm erst einmal der Weg gewiesen wird, auf dem er der Kunst nahe kommen kann. Doch wie fern erscheint einem dies Ziel, wenn man die Trägheit bedenkt, mit der sich die sozial besser gestellten Mittelklassen, aus welchen sich das große bürgerliche Publikum der Durchschnittsgebildeten zusammensetzt, gegenüber der modernen bildenden und angewandten Kunst in Unverständnis und flauer Gleichgültigkeit verhalten. Um als Volk zu dauernder Bedeutung gelangen zu können, brauchen wir nicht nur tüchtige politische Ökonomen, sondern auch Künstler, oder — da wir, ohne der dünkelhaften Überhebung geziehen werden zu können, sagen dürfen, daß wir Künstler schon unser eigen nennen — ein kunstsinniges Publikum. Zu unseren Kolonien muß auch das Land Utopia gehören. Denn auf geistige, seelische und künstlerische Werte, mögen auch zahlengeistige Finanziers dagegen zetern, dürfen wir nicht verzichten.

In unserer Zeit waren in England Ruskin und Morris die Prediger in der Wüste, in Deutschland sind es heute Lichtwark, Muthesius, Naumann, Schultze-Naumburg, Van de Velde und viele Andere, die es sich angelegen sein lassen, in volkstümlich gehaltenen Aufklärungsschriften und Vorträgen über Fragen der Kunst und Kultur unermüdlich mit klarer Eindringlichkeit immer wieder darauf hinzuweisen, wie ungemein wichtig für die ersprießliche Entwicklung einer wertgrädigen Kultur ein kunstverständiges Volk ist, und wie andererseits durch die Kultur eine höhere Kunst erreicht werden kann. —

Durch die Kunst wird das materielle Leben schöner, das geistige Leben reicher, und das Bewußtsein erfährt durch sie seine höchste Steigerung. Um diese Wirkungen der Kunst auszulösen, müssen wir uns allerdings mit ihr in innigste Fühlung bringen. Das gelingt uns nur, indem wir die Welt vom Standpunkt des Künstlers anschauen lernen. Um Anschauung im buchstäblichen Sinne handelt es sich also eigentlich, und um das Begreifenlernen der Kunst als einer lebendigen Macht, als eines eingeborenen Naturtriebes des künstlerisch gearteten Menschen. Das in sinnlich wahrnehmbaren Formen sich vollziehende Vordenken des schaffenden Künstlers soll nicht unbestimmte, verschwommene Gefühle, „Stimmungen" in uns erregen, sondern Anlaß werden zum ästhetischen Nachdenken; denn mit dem Gefühl allein ist es sowohl im Kunstverstehen wie im Kunstschaffen nicht getan.

Der Weg zum Kunstverständnis ist nun weder leicht noch nahe, und allein, ohne Führer, beschritt ihn bisher noch jeder unter erheblichen Anstrengungen. Es wurde daher von verschiedenen Männern schon oft gesagt und das Gesagte in allerlei Weise oft wiederholt, daß, namentlich im heutigen ungeheuer verwickelten und überwiegend in den Großstädten konzentrierten modernen Leben, eine Vermittelung zwischen den Künstlern und dem Publikum notwendig ist, um eine Verbindung zwischen beiden überhaupt herzustellen. Diese Vermittelung besorgt fast ausschließlich, unterstützt durch instruktives Anschauungsmaterial in Form technisch vollendeter Reproduktion von Kunst-Originalen, in illustrierten Zeitschriften, unter denen die vorliegende Zeitschrift in unbestritten mustergültiger Weise führt: der dolmetschende, auslegende Kritiker. Dem Volke ist es fast unmöglich, unmittelbar zum Künstler und zu dessen Werk und zum Verständnis und Genuß beider zu gelangen; es braucht vielmehr einen Wegweiser, ja manchmal sogar einen Marktschreier, der es zu den Sehenswürdigkeiten lockt. Wenigstens am Anfang. Doch auch später noch wird sich der durch

PROFESSOR ADOLF HENGELER-MÜNCHEN.

seine Lektüre und dem ihr beigegebenen Anschauungsmateriale erzogene, also im Denken und Fühlen geschulte geschmackvolle Mensch, in schwierigen Fällen der Ungewißheit und des Zweifels gern von einem vertrauenswürdigen Sachverständigen führen und beraten lassen.

Erzieher sind jedenfalls nötig. Das müssen nun, wie die Verhältnisse liegen, Selbsterzogene sein, die wahrhaft kulturwertige Kunst in den sachtesten Merkmalen wahrnehmen und erkennen können; denn die Kunst ist, wie Einer einmal sagte, mehr Schleier als Spiegel; sie hat Blumen, von denen kein Feld weiß, und Vögel, wie sie noch in keinem Walde sangen; sie bildet viele und vernichtet viele Welten; und ihr gehören die großen Urbilder, die dauerndes Sein haben. Nur sie, die Kunst, kann Wunder tun, ganz nach ihrem Belieben, und wenn sie Ungeheuer aus der Tiefe ruft, kommen sie; sie kann den Mandelbaum zwingen, im Winter zu blühen und bei ihrem Wort legt der Frost seine Silberflügel auf den heißen Mund des Juni. Die beflügelten Löwen kriechen aus den Höhlen der lydischen Hügel; die Waldnymphen erscheinen im Dickicht, wenn die Kunst daran vorübergeht, und die braunen Faune lachen sie schüchtern an, wenn sie ihnen naht.

Nur vernimmt der gewöhnliche Mensch des Maschinenzeitalters nicht mehr das geheimnisvolle Raunen des Waldes, sondern den markerschütternden, heulenden Ruf der Fabriksirenen. Nicht mehr das Irrlicht im Moor, sondern der aufzischende blaue Funke am Leitungskabel der sausenden Tram erregt den Sinn. Das Sparrenwerk kühngeschwungener Eisenkonstruktionen überbrückte eben nicht nur Ströme und schauerliche Schluchten, sondern auch andere Abgründe: man schürfte nicht bloß in dunkle und warme Tiefen der Erde und baute nicht bloß hoch in kühle Höhen, und die enormen Dampfhämmer schmetterten nicht nur wuchtig auf Eisen nieder, sie schlugen auch sonst noch mancherlei platt und klein. Es brach eine neue Zeit an; eine Zeit, für die nicht mehr die Postkutsche, für die die vierachsige Sleeping Car charakteristisch ist. Aber aus dem ungeheuren Industrielärm, dem Zankgeschrei der Märkte, dem Gestreite um die Kunst, dringt der wehmütige Ruf einer Sehnsucht nach Schönheit, nach Schönheit im Alltag und nach bunten Märchen und wohlgeratenen Dingen.

Und ganz allmählich beginnt sich die Abkehr vom allzu Krassen zu vollziehen, indem eine verfeinerte Sehsinnlichkeit die Schönheit, die überall mit im Leben ist, zu finden lehrte. Schon lernten wir die herbe und ernste Schönheit sehen, die Brangwyns Tonkneter und Schiffsteerer, die Meuniers in Leib und Leben ausdörrender Fronarbeit halb vertierten Puddler verklärt. Unvergeßlich haften in unserer Erinnerung die großen Gebärden der Dampfhämmer und Riesenkrane, die Glut der Feueressen und die Figuren der modernen Zyklopen, der Eisenarbeiter, wie wir sie etwa in den Bildern von Menzel, Kampf, Adler, Roll, Tardieu und anderen zeitgenössischen Malern sahen. Aber wir fühlen uns neuerdings auch dazu befähigt, daneben noch die tendenzlose Kunst unserer Zeit und vergangener Epochen zu genießen. Wir fanden wieder die Wege zu den Meistern früherer Zeiten und die inneren Mittel zu ihrer gerechten Beurteilung, und je weiter wir uns zeitlich von ihnen entfernen, desto klarer treten manche von ihnen in Erscheinung. Wir erkannten, daß mancher bislang verschollen und verkannt gewesene zu den ganz Großen zählt, die über Zeitmoden erhaben sind. Von einigen müssen wir allerdings zugeben, daß sie in eine eiserne Zeit hineinlebten als Spätlinge einer anderen, romantischen Zeit und daß ihr Ansehen jahrelang unter der allgemeinen Umwertung litt. Heute jedoch lassen wir uns durch Schlagworte nicht mehr abschrecken, gering geachtet gewesene Kunstwerke wieder zu würdigen, und wir stellen die Frage nach der Wahrheit in der Kunst nicht mehr, weil wir zwischen Naturwahrheit und Kunstwahrheit zu unterscheiden lernten. Dies in Dingen der bildenden, der sogenannten großen Kunst: der Malerei, Bildhauerei und Architektur. Dem auffälligen Prozeß der Wandlungen der bildenden Kunst in unserer Zeit lag eine neue Weltanschauung zugrunde, und zwar fühlt man sich versucht zu sagen, die Philosophie des Impressionismus. Dem nicht minder markanten und überaus wichtigen Umwandlungsprozeß der angewandten Kunst, des Kunstgewerbes lagen gleichfalls, wenn auch anders geartete, revolutionäre Gedanken zugrunde, denn das Suchen nach einer neuen Form, einem neuen Stil darf man nicht als etwas bloß Äußerliches auffassen, vielmehr ist es der Wandel des Gedankens, der den Wandel der Gegenstandsformen nach sich zog.

Wir besitzen Dinge, die keine Zeit vor uns besaß, Bauwerke und Maschinen, die nur uns eigentümlich sind, unser öffentliches Leben vollzieht sich in völlig neuen, unser privates Leben in teilweise neuen Formen, und das führte schließlich zu dem Verlangen, diesem neuen Leben den entsprechenden neuen künstlerischen Rahmen zu geben. Wir dürfen uns des Erwachens der künstlerischen Schaffenslust und Genußfähigkeit mit Recht erfreuen, da die kulturelle Wertschätzung der Völker im friedlichen Wettstreit der Aus-

HANS UNGER–LOSCHWITZ.
BILDNIS MEINER TOCHTER.

AUS DER KOLLEKTIV-AUSSTELLUNG HANS UNGERS IM DARMSTÄDTER KUNSTVEREIN.

stellungen beispielsweise fast nur nach Maßgabe des künstlerischen Vermögens, mit dem sie aufzutreten wissen, bestimmt wird. Wir können uns allerdings weder mit den Griechen des sogenannten goldenen Zeitalters, noch mit den Italienern der Renaissance vergleichen, stellen uns aber in kühner Ruhe gelassen und der Bedeutung unserer Zeit und ihrer künstlerisch-technischen Hervorbringungen sicher, an ihre Seite. Immerhin, der Typus des modernen Deutschen hat noch seine schwachen Seiten. Es fehlt ihm, wie Prof. Lichtwark sagte, an äußerer Kultur und Festigkeit der Form, wie an einem innerlichen Verhältnis zur bildenden Kunst. Sein Bedürfnis nach künstlerischen Genüssen, die eine Erziehung des Auges und des Herzens voraussetzen, ist verhältnismäßig gering. Man mag das den Werken der Malerei und Skulptur gegenüber, die zwar geistig für das ganze Volk geschaffen sind, deren Erwerb aber nur wenigen möglich ist, bis zu einem gewissen Grade gutheißen, aber man findet es beschämend, auch das „Kunstgewerbe" vernachlässigt zu sehen, das doch zu reicherem Lebensgenusse und künstlerischem Behagen beiträgt. Man sollte meinen, an den Werken des modernen Kunstgewerbes müsse jeder von uns Teil haben, weil uns doch die Form und die Farbe der Möbel, die wir benützen, und der Geräte, deren wir uns täglich bedienen, eben so wenig gleichgültig sein können, wie die Stoffe unserer Kleider, die Muster unserer Tapeten und Teppiche. Tritt doch just hier der eigenste persönliche Geschmack in sein Recht, mag die Mode noch so gewaltsam und eigensinnig gewisse Formen und Farben vorschreiben. „An diesem Teil der Kunst, der sich im Gewerbe äußert, hat jeder Mensch sein Anrecht, und jeder ist daher auch berechtigt, von seinem Standpunkt aus als Beurteiler und Richter an denselben heranzutreten. Ist er es doch, der die Sachen schließlich erwerben und verwenden soll." Nur darf man verlangen, daß derjenige, der Nutznießer der schönen und zweckmäßigen Dinge des modernen Kunstgewerbes sein will, sich bemühe, durch sorgfältige künstlerische Selbsterziehung des Auges seiner bisherigen Unzulänglichkeit mit Kraft und Ausdauer entgegenzuarbeiten. Hilfsmittel sind ihm in ausreichender Menge und Qualität durch die verschiedenen Kunst- und Kunstgewerbe-Publikationen an die Hand gegeben, unter welchen eines der wichtigsten die vorliegende Zeitschrift darstellt, die seit vielen Jahren in unermüdlicher Kulturarbeit Pionier- und Lehrdienste leistet. — Wir haben künstlerische Urheber und handwerkliche Ausfertiger ebenso schöner wie zweckmäßiger Arbeiten der angewandten Kunst, um die wir von anderen Nationen beneidet werden — nur ein im Verhältnis ebenso kunstsinniges und kauffreudiges Publikum haben wir noch nicht! Das ist unser Leid, dem möchten wir abhelfen, doch kann uns letzteres nur gelingen, wenn sich das Publikum weniger passiv als bisher den Dingen gegenüber, die wahrlich nicht zu den geringsten Gütern der Nation gehören, verhält.

ETWAS ÜBER KUNSTBESITZ.

VON FRANZ SERVAES.

Es sind ganz gewiß noch nie soviel Kunstwerke in der Welt gewesen wie heutzutage; und noch nie hat man sich so schlecht darauf verstanden, ein Kunstwerk im wahren Sinne des Wortes zu besitzen. Gekauft und verkauft wird ja genug, oder vielmehr viel zu viel. Der Kunstmarkt zeigt sich von einer Unruhe befallen, daß jegliche Stetigkeit darüber verloren geht. Jedoch wirklich „besessen" wird viel zu wenig. Man besitzt nur, um wieder loszuwerden; um eine günstige Konjunktur abzuwarten, bei der man seine hundert bis tausend Prozent verdienen kann. Dies ist nicht etwa bloß bei Kunsthändlern so der Fall (deren gutes Recht es ist); nein, recht häufig auch bei Kunstliebhabern und Sammlern (auf die es ein immerhin eigentümliches Licht wirft). Kurz heraus: das Kunstwerk ist heute ein Börsenpapier, mit dem man spekuliert. Und dies sollte nicht sein. Vielleicht ist nichts so sehr imstande, das wahre und echte Kunstgewissen einer Zeit so von Grund auf zu depravieren wie ein solcher Zustand. Ein tief beschämender Zustand, wie ich meine. Er muß mit der Zeit die wahre Andacht zum Kunstwerk bis zur Hoffnungslosigkeit vernichten. Und doch nennt sich unsere Epoche, mehr eitel als stolz, ein Kunstzeitalter.

Nein, meine Herrschaften, wir werden niemals ein Kunstzeitalter haben, wenn wir es nicht wieder lernen, Kunstwerke zu „besitzen". Es genügt nicht, daß Kunstwerke massenhaft erzeugt werden. Daß sie den Markt und die Häuser wie eine Hochflut überschwemmen. Daß sie bei mondänen Veranstaltungen, die sich Kunstausstellungen schelten lassen, zu tausenden aufmarschieren. Daß sie in Leitartikeln,

HANS UNGER LOSCHWITZ. STUDIENKÖPFE, PASTELL.

HANS UNGER LOSCHWITZ. STUDIENKÖPFE, PASTELL.

HANS UNGER — DRESDEN-LOSCHWITZ. GEMÄLDE: „THEBEN".

HANS UNGER — DRESDEN-LOSCHWITZ. GEMÄLDE: „EISLÄUFERIN".

HANS UNGER–DRESDEN.
»SPANISCHES MÄDCHEN«

Zeitschriften, Broschüren, Monographien und kostbaren Prachtwerken taxiert, analysiert, publiziert und zelebriert werden. Daß sie überhaupt in einem nie dagewesenen Maße von sich reden machen. Dieses alles genügt nicht. Oder vielmehr, es kann in jeder Hinsicht völlig entbehrt werden. Aber Eines tut not: daß Menschen da sind, die mit einem Kunstwerke zu leben wissen. Menschen, die sich mit einem Kunstwerke bis zu liebevoller Intimität, ja bis zur Selbsthingabe durchdringen. Kurz Menschen, die einem Kunstwerk das Leben spenden.

Ein jedes Kunstwerk, das wirklich da sein soll, wird zweimal erzeugt. Einmal in der Seele seines Schöpfers. Und das andere Mal in der Seele des echten Genießers. An sich ist es ja ein totes Ding. Irgend ein Gegenstand, der nicht dazusein braucht. Ein verschleiertes Bild zu Sais. Ein harrendes Mauerblümchen. Aber dann kommt der Ritter, der es liebt; der Weise, der es enthüllt: und es fängt plötzlich an zu blühen, zu leben — dazusein. Und das ist es, was ich sagen wollte. Nur Den kann ich einen Kunstbesitzer nennen, der ein Kunstwerk als solch ein verliebter Liebhaber sein eigen heißt. Der ihm einen Teil seiner Seele schenkt und dafür des Kunstwerks Seele zurück empfängt. Der derart innig mit einem Kunstwerke vermählt ist, daß er eine spekulative Entäußerung desselben als Schmach und Treubruch empfinden würde. Gibt es solche Leute heutzutage noch? Ich fürchte, sie sind zu zählen.

So ist also der echte Kunstbesitzer nicht in erster Linie ein Sammler. Vielleicht sind sogar Sammler die schlechtesten Kunstbesitzer. Im günstigsten Falle sind sie ihre eigenen Galeriedirektoren, Beamte und Verwalter ihrer aufgestapelten Sammlungen, die für sie ein Prunkobjekt sind. Ganz andere Gesichtspunkte werden leitend als die der Liebe zum einzelnen Kunstwerk. Etwa der Wunsch nach irgendwelcher Vollständigkeit. Man will z. B. die wichtigsten und namhaftesten altniederländischen Meister des 15. Jahrhunderts in Probestücken beisammen haben. Oder man will sämtliche Kupferstiche Dürers, möglichst in „erstklassigen" Exemplaren und Zuständen, bei sich vereinigen. Oder man legt Wert darauf, sei es Meißener Porzellane oder sonst irgendwelche Produkte eines lokalen Kunstfleißes in solcher Menge zusammenzubringen, daß man rivalisierenden Sammlungen immer um ein paar Dutzend oder Hundert Nummern vorausbleibt. Ich wüßte nicht, wodurch sich derlei Sammler etwa von Rennstallbesitzern unterschieden. Höchstens, daß der Rennstallbesitzer, weil er für lebende Wesen verantwortlich ist, mehr „Herz" haben muß als der Magazinierer toter Kunstnummern. — Im allgemeinen kann man, was den Sammler angeht, sagen: je kleiner die Sammlung, desto größer die Möglichkeit echten Kunstbesitzes; je umfangreicher, museumsähnlicher, desto hoffnungsloser. Und ferner dünkt mich irgend ein närrischer Kauz und Sonderling, der sich alte Schwarten zusammenkauft und selig darauf schwört, es seien lauter Rembrandts und Rubens, lieber und verehrungswürdiger als ein millionenreicher Großkaufherr, der sich seine „Erwerbungen" für teueres Geld von den ersten Kunstautoritäten auf ihre Echtheit untersuchen und bestätigen läßt und sie dann irgendwohin an die Wand hängt, um die Bilder kaum je wieder anzublicken. Mag der Erstere eine komische Figur sein, ein verblendeter Tor und nichts weniger als ein Kunstverständiger, so besitzt er doch immer die Gnade der Liebe, die für sein intimes Empfinden Wunder herbeizaubert und Rauschzustände schafft. Der Andere aber, mag er auch seine Kennerschaft amtlich bescheinigt erhalten und rigoros jedes Falsum oder auch bloß Dubiosum von seiner Schwelle weisen oder ausmerzen, er bleibt doch ewig ein draußenstehender Banause, der zur Kunst nicht die geringsten Beziehungen hat, weil er Kunst nicht in sich zu erleben versteht.

Es kommt also jedenfalls garnicht auf die Massenhaftigkeit, ja nicht einmal auf die Kostbarkeit des Kunstbesitzes an, damit unsere Kulturforderung erfüllt werde, sondern lediglich auf die innere Beziehung zwischen Besitzer und Kunstwerk. Natürlicherweise wird diese Beziehung um so wertvoller, je gewiegter und tiefer das ästhetische Urteil ist, durch das sie hergestellt wurde. Und zweifellos kann die Fähigkeit zu künstlerischem Erleben bis ins Ungeahnte wachsen, wenn Jemand das unermeßliche Glück hat, ein wahrhaft großes Kunstwerk sein eigen zu nennen, und hierdurch dessen täglichen Umganges gewürdigt zu werden. Überhaupt ist es wichtig und für Besitzer von kaum berechenbarem Vorteil, sich von Kunstwerken erziehen zu lassen. Welcher Weg einer gewaltigen Läuterung, wenn jemand durch tägliche, intime Andacht und Betrachtung von einem Kunstwerk derart emporgeführt wird, daß er die anfängliche bloß dumpfe Neigung langsam überwindet und zurückläßt und sich aus dem Reiche ahnenden Instinktes zu der seltenen Höhe vollkommenen und idealen Begreifens und hierdurch einer abgeklärten Kunstliebe erhebt. Aber selbstverständlich kann es, schon aus materiellen Gründen, nur den Allerwenigsten beschieden sein, an der Hand eines zu eigen gewordenen Meisterwerkes solch dantischen Weg emporzuwandeln und ganz in die

WALTER PÜTTNER- MÜNCHEN. Gemälde. Darmstädter Privatbesitz.

erhabene und überirdische Welt, wo die großen Kunstwerke thronen, als Genießender und Verstehender Einlaß zu finden. Dies ist ein so seltener Glücksfall, daß er für unsere Betrachtung nicht gerechnet werden darf. Hingegen soll hier vorzugsweise von solchem Kunstbesitz die Rede sein, den auch der Minderbemittelte seinem Hausrat einverleiben und zur Erhöhung seines Daseins verwenden kann.

In diesem Sinne darf gesagt sein: Zu echtem Kunstbesitz, so selten er heute ist, vermag ein Jeder zu gelangen. Es muß nur das tiefe und ernste Verlangen da sein, der ehrfurchtsvolle Wille, sei es das Leben des Alltags durch einen über das ganze Haus verbreiteten Hauch von Schönheit zu verklären, sei es sein Innendasein durch das intime Zusammenleben mit ein paar wenigen auserwählten Werken zu bereichern und zu steigern. Jedenfalls, wer heute den Anspruch erheben will als Kulturmensch zu gelten, der muß in dieser oder jener, aber stets in einer seine eigenste Persönlichkeit kennzeichnenden Form der Kunst Eingang in sein Haus verschaffen. Daß dies mit ganz geringen Mitteln heutzutage möglich ist, ist wohl einer der fundamentalsten Kulturfortschritte unserer Zeit. In der Tat ist heute Kunstbesitz nicht mehr so sehr eine Frage des Geldes als des individuellen Geschmackes und gefühlten Bedürfnisses. Schon damit wird nicht wenig erreicht sein, daß man den festen Grundsatz aufstelle und durchführe, nichts Schlechtes, Geschmackwidriges, Unechtes oder Seelenloses in seine Wohnung hineinzulassen. Wer in wahrem Sinne damit Ernst machen will, Kunst zu besitzen, der möge damit beginnen, unendlich vielen mitgeschleppten Kram erbarmungslos hinauszubefördern. Nichts ist dem künstlerischen Eindruck einer Wohnung hinderlicher als das allenthalben wuchernde Unkraut dutzendmäßiger und spießig sich spreizender Überflüssigkeiten. Was zweckvoll ist, ist sinnvoll

ERICH ERLER-SAMADEN MÜNCHEN.
GEMÄLDE: »WINZER-MASKE«. AUSSTELLUNG
BRAKLS MODERNE KUNSTHANDLUNG, MÜNCHEN.

-W. PÜTTNER-

und hierdurch schön. Es wird nie im Wege stehen, noch das Auge beleidigen. Es wird vielmehr, wenn es nicht mehr als ein unentbehrliches Alltagsgerät ist, durch taktvolle Unauffälligkeit sich unterordnen und den Raum freimachen für die Wirkung wirklich wertvollen und künstlerischen Besitzes. Dieser darf ins Auge fallen und soll es sogar. Er hat das Recht und die Aufgabe, einem in sich geschlossenen und harmonischen Raum den edleren und stärkeren Akzent zu verleihen. Er soll den Mittelpunkt bilden, auf dem unser Auge ruht, an dem unser Sinn sich ergötzt.

Vor allem aber sollte jeglicher Kunstbesitz so gewählt sein, daß ein feiner Menschenkenner, der durch die Wohnung ginge, aus dem Schmuck der Wände und der rhythmischen Anordnung der Räume bündige und sichere Rückschlüsse auf die Charakterart der Bewohner ziehen könnte. Dabei wird ein individuell gewähltes Kunstwerk dennoch niemals indiskret wirken oder durch plumpe Deutlichkeit verletzen. Denn es wird von den inneren Beziehungen zu den Bewohnern nie mehr verraten, als was eine feingestimmte Seele zu ahnen vermag. Kunstwerke plaudern nicht aus, sondern verbreiten eine seelische Atmosphäre, eine Atmosphäre von harmonischer Wohlgestimmtheit, an der teilzunehmen man jeden feineren Besucher einladen darf. Ihr Letztes und Feinstes aber werden sie stets nur uns selber verraten — dann nämlich, wann wir in Wahrheit uns rühmen dürfen, ihre echten und seelisch verbundenen Besitzer zu sein. Mit einem Kunstwerk, das Du ganz besitzest, wirst Du gewiß einmal in einer merkwürdigen Stunde Deines Lebens eine bedeutungsvolle geheimnisreiche Zwiesprache gehalten haben, in der Euer Beider Seelen sich klar und voll gegeneinander erschlossen. Solch eine Stunde erst gibt Deinem Besitz die letzte Weihe. Blickst Du hierauf zurück, so lächelt Dir zum Dank dafür eine kleine wohltuende Wahrheit entgegen: Dein Kunstwerk hat Dich selber zum Künstler gemacht. — F. S.

ERICH ERLER-SAMADEN—MÜNCHEN. Gemälde: »Tulpengarten«. (Brakls Moderne Kunsthandlung—München.)

CURJEL UND MOSER KARLSRUHE. Kunsthaus in Zürich. Hauptbau.

DAS KUNSTHAUS IN ZÜRICH.

VON DR C. H. BAER—ZÜRICH.

Die Kunst hatte sich in Zürich lange mit einem bescheidenen Heim begnügen müssen. Im idyllischen „Künstlergütli" waren von der „Kunstgesellschaft", der privaten Vereinigung zürcherischer Kunstfreunde, die im Laufe der Jahre mit etwas dilletantenhafter Freude angesammelten Kunstschätze aufgestapelt worden; und unten in der Stadt, in der Nähe der Hauptverkehrsader, der Bahnhofstraße, zeigte dieselbe Gesellschaft in raumbeschränktem, provisorischem Gebäude Werke neuzeitlicher Meister in wechselnden Ausstellungen.

Die Schenkung eines Zürcher Bürgers, der sein am Heimplatz gelegenes, herrliches Gartengut der Stadt vermachte, und der bevorstehende Neubau der Universität, der auf dem Gebiet des „Künstlergütli" erstehen soll, beschleunigten und erleichterten die Neubaufrage, die mehr und mehr als kulturelle Pflicht der geistig und wirtschaftlich so regen Stadt erkannt wurde. So fanden sich denn verhältnismäßig rasch die nötigen beträchtlichen Mittel und in zwei Wettbewerben auch die Architekten, die Herren Curjel und Moser in St. Gallen und Karlsruhe, die nach langwierigen, durch die öffentliche Kritik stark beeinflußten Studien in wenigen Jahren, vom Herbst 1907 bis zum Frühjahr 1910, das prächtige Haus erbauten, das als Mittelpunkt des Zürcherischen Kunstlebens selbst ein Dokument modernster Kunst darstellt.

Der Neubau hatte nach dem ursprünglichen Programm dreierlei Zwecken zu dienen. Er war zur würdigen Schaustellung der beträchtlichen Gesellschafts-Sammlung alter und neuerer Kunst bestimmt, er sollte die wechselnden Ausstellungen und die Verwaltung aufnehmen und schließlich auch noch Gesellschaftssäle enthalten, die zusammen mit einem wohlabgestimmten Garten edler Geselligkeit und frohen Festen der „Kunstgesellschaft" Raum und Rahmen böten. Schon die Wettbewerbe ergaben die Schwierigkeit, allen drei Anforderungen in gleicher Weise gerecht zu werden. Und als die Verhältnisse zum raschen Handeln drängten, entschloß man sich, zumal zunächst nur ein Teil des Bauplatzes zur Verfügung stand, vorerst das Haus allein der Sammlung, den wechselnden Ausstellungen und der Verwaltung zu widmen und den Anbau von Gesellschaftsräumen späteren Zeiten vorzubehalten.

CURJEL UND MOSER -KARLSRUHE. SEITENGEBÄUDE UND HAUPT-EINGANG. KUNSTHAUS IN ZÜRICH.

CURJEL UND MOSER KARLSRUHE. Treppenhalle des Sammlungshauses.

Dieser Zweckbestimmung entspricht der äußere Aufbau in seiner Zweiteilung:

Das hochragende Haupthaus, dessen Mauern in monumentaler Ruhe, festgefügt und geschlossen emporstreben, und nur unter dem konsolengetragenen Hauptgesims, von Lisenen geteilt, durch mächtige Reliefs geschmückt werden sollen, behütet den wertvollen Besitz der Gesellschaft, das unveränderliche Kunstgut.

Der reicher gegliederte seitliche Anbau, der sich mit weiten Fenstern fröhlich öffnet, dient den Darbietungen der Kunst des Tages. Seine leicht geschwungenen Mauerflächen, festliche Säulen mit wirkungsvollen Statuen dazwischen, verleihen ihm die freudige Lebendigkeit schöpferischer Arbeit und setzen ihn so in Gegensatz zu dem feierlichen Ernst des Haupthauses. Hier herrscht das lebhafte Kommen und Gehen des Neueren und des Neusten, der Streit der Meinungen und Geschmacksrichtungen, der Kampf um die Anerkennung, dort die Beständigkeit allgemein gültiger Kunstwerke.

Ein niedrig Torhaus, fast ungegliedert wie die Mauern des Hauptgebäudes und doch flächig belebt wie der hallenartige Anbau, vermittelt den Zugang. Große Dächer aus Glasziegeln sind in logischer Kühnheit auf die grauen Mauern aus Bolliger und St. Margrether Sandstein gestülpt und leiten eine Flut von Licht in die Oberlichtsäle und Kabinette, wie in die hohe Treppenhalle des Sammlungshauses.

Die so geartete äußere Gestaltung des Bauwerks hat mancherlei Kritik erfahren; und doch erscheint sie mir als Tat, als das Werk einer kraftvoll energischen Persönlichkeit, die, allein geleitet vom Drang nach künstlerischer Einheit, eigene Wege zu gehen wagt.

Der doppelte Zweck des neuen Hauses ist auch in seiner Einteilung und Ausstattung sorgsam im Auge behalten worden.

Große ruhige Wände, neutrale Farben an Sockeln, Mauern und Bodenflächen, hier und da eine Türumrahmung oder ein Pfeiler aus farbenschönem gelbem oder grünem Marmor

CURJEL UND MOSER KARLSRUHE.
DETAIL DER DEKORATION D. TREPPENHAUSES.

CURJEL UND MOSER KARLSRUHE. Raum für Hodlers »Heilige Stunde«

und sparsam verteilter, ornamentaler Schmuck an Pfeilern, Friesen und an den weißen Decken zeichnen die Räume aus, die den wechselnden Ausstellungen dienen. Sie liegen im Obergeschoß des Anbaues und gruppieren sich als Seitenlichtsäle und Oberlichtkabinette um einen langgestreckten, von oben belichteten Mittelraum, der an den Schmalseiten durch höher gelegte Estraden malerische Gliederung erhält.

In den Sälen und Kabinetten der Sammlung in den beiden Obergeschossen des Haupthauses herrschen kräftigere Töne, die mit den einzelnen Bildern trefflich zusammengestimmt überraschende Raumwirkungen ergeben, aber

CURJEL-MOSER
KARLSRUHE.

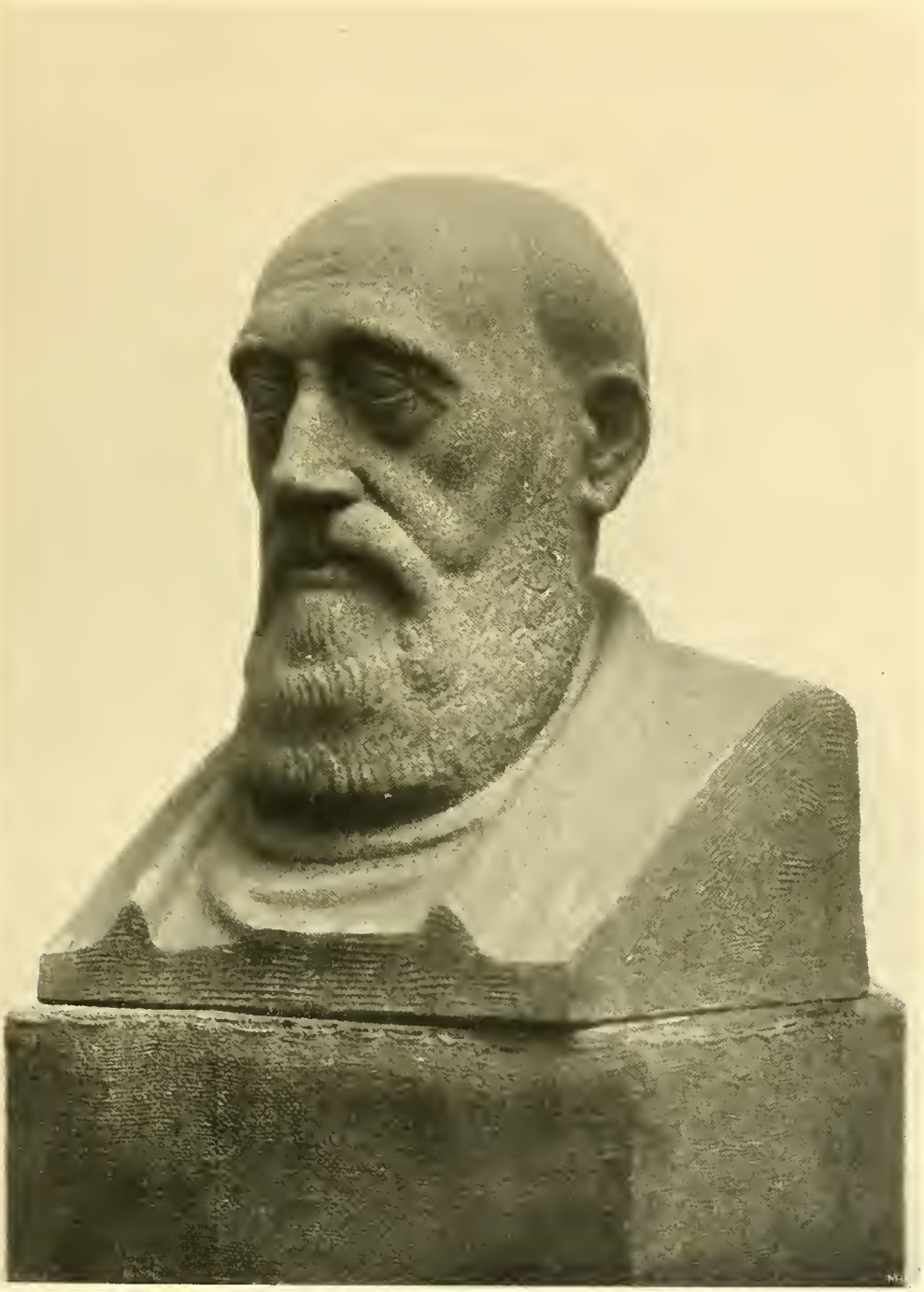
GROSSER OBER-
LICHTSAAL DER
WECHSELNDEN
AUSSTELLUNGEN.

auch den einzelnen Kunstwerken zu neuen Reizen u. abgeklärterem Eindruck verhelfen. Säle mit dunkelroter und tiefgrüner Wandbespannung enthalten Gemälde des XVI. u. XVII. Jahrhunderts; mit zartem Grau u. Blau verkleidete Räume bergen Werke von Anton Graff, Tischbein, von den beiden Geßner, von Werdmüller, Freudweiler, Lips und Heß, ein anderer Saal in Grüngrau Landschaften neuerer Maler, wie Calame, Zünd, Andreas Achenbach, J. G. Steffan, Joh. Jac. Ulrich u. a. m. In einem achteckigen Kabinett sind älteste Zürcher Meister auf leuchtendem, mit Goldfäden durchwirktem Rot zu neuem Leben erwacht; daneben entzükken Kollers vollendete Zeichnungen auf graulila Grund. Boecklins „Gartenlaube" hat ihren Platz im großen Oberlichtsaal des obersten Geschosses erhalten, der in Grau und Gold überaus vornehm geschmückt ist. Hodlers „Heilige Stunde" wirkt überwältigend in einem einfachen weißen Raum, in den man durch zwei ganz helle Kabinette schon von weitem Einblick erhält.

CURJEL UND MOSER. Kunsthaus in Zürich. Detail der Fassade.

Der Gegensatz zwischen der kühlen Ruhe, mit der die Wände der Ausstellungssäle auf die stetig wechselnden Kunstwerke warten, und der fast leidenschaftlichen Intensivität, mit der sich die Räume der Sammlung mit den ihnen bleibend anvertrauten Gemälden zu einheitlicher Wirkung vereinen, ist zweimal wirksam unterbrochen, gemildert und verstärkt. — Steigt man aus dem schlichten, graublauen Vestibule des Erdgeschosses die graue Marmortreppe empor, überrascht die lichte Freudigkeit der hohen Halle, die den ersten Stock mit dem zweiten verbindet. Am Sockel u. an den weich profilierten Türgewänden wiederholt sich der rötliche Nassauer Marmor des unteren Treppenhauses; darüber erglänzen die Wände in leicht getöntem Weiß, das unter dem Oberlicht durch einen breiten, mit Gold diskret belebten, ornamentalen Fries abgeschlossen wird. Köstliche Bilder und eine Loggia in Grün und Gold steigern die festliche Stimmung zu buntem Jubel. Das ist einer der Ruhepunkte des wundersamen Hauses. — Nicht weit davon findet man einen dunkelgemütlichen Raum, in dem bequeme Stühle und ein Tisch mit Büchern und Zeitschriften zum Verweilen und Rasten einladen. So waren die Architekten mit Verständnis und Geschmack bemüht, ihrer vielgestaltigen Aufgabe gerecht zu werden, und der Erfolg blieb nicht aus. Die überall sorgsam abgewogenen Raumverhältnisse, die reiche, gleichwohl nie aufdringliche Ausschmückung, die durchaus moderne und geschmacklich selten abgeklärte Formengebung, all das verfehlt seinen Eindruck nicht; dem feinabgestimmten Zusammenklang, der beim Durchschreiten des Hauses laut und lauter ertönt, diesem „Willen nach Harmonie" kann sich niemand entziehen. —

PROFESSOR FRANZ METZNER — BERLIN.
EINE D. HELDENFIGUREN D. VÖLKERSCHLACHT-DENKMALS IN LEIPZIG. GRANIT. 9.50 m HÖHE.



PROFESSOR FRANZ METZNER — BERLIN.
BÜSTE: GEHEIMRAT PROFESSOR DR. HERING.

FRANZ METZNER BERLIN. Fragment sterbender Krieger.

EINDRÜCKE VON DER BRÜSSELER WELT-AUSSTELLUNG.

VON DR. HERMANN MUTHESIUS.

Eine der dringendsten Aufgaben der Zeit wäre es, Welt-Ausstellungen durch internationales Abkommen zu verbieten. Das schöne Programm, das der Prinzgemahl Albert für die erste Welt-Ausstellung in London 1851 aufgestellt hatte: friedlicher Austausch ernster Arbeit an Stelle der feindseligen Bekämpfung der Völker, der Regungen edler Menschlichkeit durch die Hebung von Technik, Wissenschaft und Kunst — wer von den Arrangeuren von Welt-Ausstellungen denkt heute noch an so etwas! Das ganze Ziel ist die Heranziehung der Fremden. Grundstücks-Spekulanten, die eine Stadtgegend aufschließen wollen, Bierbrauer und Hotelwirte sind die eigentlichen Gewinner. Die Technik, die Kunst, die Wissenschaft leisten hierzu Frohndienste. Die Frage ist für niemand mehr, ob er sich beteiligen wolle oder nicht, sondern die, ob er sich leisten kann, wegzubleiben. Und die meisten Industrien glauben, sich das nicht leisten zu können. So entstehen die heutigen Welt-Ausstellungen, und so ist wohl auch die von Brüssel entstanden. Sie ist erfolgreich, denn es wimmelt von Fremden. Alle Hotels sind überfüllt. Täglich finden Feste statt, die große Hauptstraße Brüssels, die vom Nord- zum Südbahnhofe führt, ist permanent illuminiert. Allabendlich Umzüge mit Musik. Kongresse ohne Zahl. In der Ausstellung selbst sind diesmal, und das ist ein Rekord, zwei getrennte, große Vergnügungsparks vorhanden, die „Bruxelles Kermesse" (die nie fehlende Stadt in Pappe) und die „Pleine des Attractions", die letztere eine amerikanische Veranstaltung à la Lunapark. An beiden Stellen Kneipen, Theater, Bänkelsänger, Rutschbahnen, Bauchtanz, Menagerien, Cowboytruppen, Negerdorf. — In diesem Trubel werden nun, gleichsam als Abwechselung, auch ernste Sachen gezeigt. Alle Hauptländer führen ihre Industrie-Erzeugnisse, ihre Maschinen, ihre Kunst vor, einige gewähren auch Einblicke in ihr Schulwesen, ihre Staatseinrichtungen, in die Art und Weise, wie sie ihre Städte verwalten, ihre Eisenbahnen befahren, ihre Post befördern, ihre Straßen pflastern. Natürlich ist Studienstoff in Fülle aufgehäuft. Nur fragt sich jeder, der ihm näher treten will, warum denn dies in solchem Trubel geschehen müsse, der alles andere eher als die Sammlung zum Studium fördert. Man nimmt wohl mit Recht an, daß der Studienstoff auf Welt-Ausstellungen nicht gehörig zur Geltung

gelangt, und es steht fest, daß Sonder-Ausstellungen hier das einzig Richtige wären, Ausstellungen, die so eingerichtet sein müßten, daß sie dem Fachmann alle Mittel zur Orientierung und alle Möglichkeiten zum ruhigen Studium gewährten. Aber würden sich solche Ausstellungen rentieren? Sicherlich nicht im Sinne der Bierwirte, Schaubudenbesitzer und Grundstücksspekulanten.

Solange es nun aber noch Welt-Ausstellungen gibt, muß mit ihnen gerechnet werden. Wenn wir das Gefühl haben, nicht wegbleiben zu dürfen, müssen wir uns auf das denkbar Vorteilhafteste präsentieren. Wir müssen die Aufmerksamkeit auf uns ziehen, dem Besucher imponieren, ihm das Beste, was wir haben, zeigen. Wer ist der Besucher? Die große Menge auf der einen, ein internationales Sachverständigen-Publikum auf der andern Seite. Beide haben getrennte Interessen, und den Interessen beider muß, wenigstens bis zu einem gewissen Grade, Rechnung getragen werden.

Die Neigung und die Veranlagung für Ausstellungen sind bei den verschiedenen Nationen ganz verschieden. England hat auf den letzten Welt-Ausstellungen meist eine gleichgültige Zurückhaltung gezeigt; für die Brüsseler Ausstellung hat es sich, auf Betreiben des englischen Board of Trade, aufgerappelt und tritt diesmal imponierend auf. Frankreich war, namentlich auf seinen Hauptinteresse-Gebieten, Mode und Kunstindustrie, von jeher sehr rührig. Deutschland ist das Land, das das Ausstellungswesen in den letzten 20 Jahren am ernstesten aufgefaßt hat, es ist das eigentliche ausstellungstüchtige Land. Es war stets zur Eröffnung fertig (ein heutzutage geradezu unerhörter Zustand), die Verwaltung war stets tadellos organisiert, die deutschen Abteilungen musterhaft aufgestellt und in sehr wirksame künstlerische Rahmen gefaßt (und noch eins: das deutsche Weinrestaurant war stets das beste auf der Ausstellung, ein nicht zu unterschätzender Umstand, der uns bei den Besuchern anderer Nationalität manches Stück Achtung eingebracht hat). Namentlich aber, und dafür gebührt den Reichskommissaren unser besonderer Dank, wurde kunstgewerblich immer das Beste geboten, alle führenden Künstler waren zur Mitarbeit herangezogen, die Ausstellungen zeigten stets das deutsche Kunstgewerbe auf der Höhe seiner Leistung. Wer die geradezu musterhafte kunstgewerbliche Ausstellung in St. Louis miterlebt hat, wird sich dessen mit Freuden erinnern.

Einen ganz neuen Schritt hat nun das ausstellungstüchtige Deutschland in Brüssel getan, gewissermaßen die letzte Konsequenz seiner bisherigen Ausstellungspolitik gezogen: es hat eine ganze Veranstaltung für sich allein gemacht, indem es alle deutschen Ausstellungsgebiete in einem einzigen geschlossenen Rahmen vereinigte. Nachdem man die üblichen großen, unendlichen Hallen der Allgemein-Ausstellung durchschritten hat, in denen sich die Nationen mit ihren verschiedenen Sektionen ablösen, gelangt man, über das Freie hinweg, an die geschlossene Gebäudegruppe Deutschlands, die etwas selbstbewußt und apart sich als letztes Besuchsobjekt dem Beschauer darbietet. Aneinander reihen sich hier die Eisenbahnhalle, die Kraftmaschinenhalle, die Hauptmaschinenhalle, die allgemeine Industriehalle, die Halle für Unterricht und, als Kopfstation, am Eingang der ganzen Bauprupe, die Halle für Raumkunst und Kunstgewerbe. Aus der Gruppe sich herausstreckend schließt sich das deutsche Haus an, das nur Verwaltungs- und Repräsentationsräume enthält, weiterhin das deutsche Weinrestaurant und etwas getrennt davon eine Bierwirtschaft nach Münchner Art. Alle Gebäude tragen einheitlichen Charakter. Das getrennte Auftreten gab Deutschland Veranlassung, die Aufmerksamkeit stärker auf sich zu lenken und gewissermaßen alle seine heutigen Leistungen als aus einem Geiste geboren hinzustellen. Natürlich sind nationale Ausstellungen in Sonderhäusern nichts Neues, ist es doch das Übliche, daß Kolonien und kleinere Länder diesen Weg wählen. Bei Deutschland handelt es sich aber nicht um ein Haus, sondern um eine ganze Ausstellungsanlage.

Künstlerisch ist, unsrer guten Tradition entsprechend, wieder das Beste wenigstens angestrebt. Die innere Gestaltung der einzelnen Hallen ist in die Hände hervorragender Architekten gelegt, und in der Abteilung für Raumkunst und Kunstgewerbe findet sich, wie es zuletzt in Dresden 1906 der Fall war, wieder beinahe alles zusammen, was an der Weiterentwicklung des deutschen Kunstgewerbes mitarbeitet. Die Form der kunstgewerblichen Ausstellungen, die uns in Deutschland geläufig geworden ist, ist beibehalten: Die Ausstellung besteht hauptsächlich aus Raumfolgen, in denen die verschiedenartigsten fertig ausgestatteten Innenräume vorgeführt werden, daneben sind einige Sammlungsräume vorhanden, in denen die Kleinkunst, wie Edelmetallarbeiten, keramische Erzeugnisse, Stoffe, Stickereien ausgestellt werden. Die Vorführung von geschlossenen Räumen war bisher ein deutsches Privileg, und Deutschland stand auf Welt-Ausstellungen damit, von einzelnen Ausnahmen abgesehen, allein da. Jetzt hat sich auch England völlig zu

diesem System bekannt; und nur Frankreich stellt noch in Kojen seine Möbelgarnituren aus. Freilich treten beide Länder nur mit Reproduktionen alter Stilmöbel auf.

Deutschland hat an vierzig solcher Innenräume ausgestellt; Räume einer vornehmen Wohnung, Räume einer einfachen Wohnung, Klubräume, Leseräume, Amtszimmer, die Wohnung eines Kunstfreundes und anderes. Beteiligt sind Bruno Paul, Riemerschmid, Behrens, Kreis, Billing, Niemeyer, Bertsch, Albin Müller, Läuger, Högg, Schultze-Naumburg, R. A. Schröder, Troost, Hoffacker, Birkenholz, Thiele, Veil, Dobert, Heidrich, Paul Thiersch, Orlik, Otto Walther, Frl. v. Baczko, also eine große Anzahl der heute in Deutschland tätigen Kräfte. Offenbar war es nicht leicht, allen sich andrängenden Wünschen gerecht zu werden, denn es waren räumliche Grenzen gesteckt. So ist eine Vielheit kleiner Räume als Resultat zu verzeichnen.

Es würde zu weit führen, das Vorgeführte klassifizieren oder gar beschreiben zu wollen. Richtiger erscheint es, einige allgemeine Beobachtungen wiederzugeben, die sich auch darauf beziehen, wie solche Dinge im Ausland wirken, und wie wir überhaupt mit dem Vorgeführten der Kritik anderer Nationen standhalten. Denn wie schon eingangs erwähnt, kommt es, wenn wir einmal auf eine Welt-Ausstellung gehen, darauf an, uns in möglichst gutem Lichte zu zeigen, die gegenteilige Absicht würde absurd sein.

Hier muß nun gleich eines Umstandes Erwähnung geschehen, der es verhindert, die deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung in so vorteilhaftem Lichte erscheinen zu lassen, wie es erwünscht wäre: es ist die zu starke Zusammen drängung und Ineinanderschachtelung der Räume. Zwanzig Räume von doppelter Größe wären weit besser gewesen, als die jetzigen vierzig. Fast keiner der Räume vermittelt einen „Raumeindruck", es fehlt dazu das Notwendigste: der Raum. Die Räume sind, bis auf wenige Ausnahmen, klein und eng und vollgedrängt mit Möbeln, sie machen den Eindruck, als wenn das Mittelstück herausgeschnitten und Kopf und Ende zusammengeleimt wären. Das Publikum schiebt sich auf den frei gelassenen engen Passagen qualvoll hindurch und ist froh, wenn es aus dem Labyrinth wieder heraus ist. Man hat ein beengendes, drückendes Gefühl, das den guten Willen der Würdigung des Gebotenen, selbst wo er vorhanden ist, beeinträchtigt. Vielen der Räume fehlt es außerdem an Licht. Kriechig, dunkel und eng, das ist der erste Eindruck des Besuchers.

Dadurch ist uns mancher Vorteil verloren gegangen. Was ist es, was dem Beschauer bei Betrachtung eines Wohnraumes gefällt? Es ist das Wohnhafte, d. h. die Behäbigkeit, der Komfort. Dieser besteht aber zum nicht geringen Teile in einer gewissen behaglichen Geräumigkeit, natürlich vor allem auch in Luft und Licht. Der Beschauer in Brüssel hat nichts davon, daß man es hier fertig gebracht hat, die Innenkünstler ganz Deutschlands zu Worte kommen zu lassen. Das ist ein ausschließlich interner Gesichtspunkt. Weniger wäre gerade hier mehr gewesen. Eine vorzügliche Lehre gibt uns hier England. Allgemein wird anerkannt, daß ein Eßzimmer der Firma White, Allom & Co. das beste Zimmer der Ausstellung sei. Wer das Zimmer vom rein formal-künstlerischen Standpunkte aus betrachtet, kann kaum begreifen, wo sich dieses Urteil herschreibt. Die weiß gehaltenen Wände haben eine Säulenarchitektur, wie sie in England in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts üblich war (sie ist formal nicht einmal einwandfrei). Die ebenfalls nach alten Mustern imitierten Möbel haben keine Beziehung zu den Wänden, das Mobiliar ist nicht einmal einheitlich, das ganze Zimmer widerspricht den Prinzipien der künstlerischen Gestaltung. Aber es vermittelt einen behäbigen, komfortablen Eindruck. Man hat das Gefühl, daß sich gebildete Menschen darin in Behaglichkeit bewegen können, man möchte selbst darin wohnen. Breite, Länge und Höhe stehen im richtigen Verhältnis zu einander, und die absoluten Maße sind eher zu groß als zu klein gewählt. Der räumliche Eindruck ist so stark, daß alles Formale in den Hintergrund tritt.

Die formale Gestaltung ist der zweite Umstand, der dem günstigen Urteile über die deutschen Zimmer bei den meisten ausländischen Betrachtern im Wege steht. Natürlich haben wir durch die intensive Arbeit der letzten fünfzehn Jahre in Deutschland einen heute schon als national zu bezeichnenden neuartigen Ausdruck in der Innenarchitektur erreicht; das soll auch vor dem Auslande weder verheimlicht noch verschleiert werden. Wir sollten aber so vorsichtig sein, dort nur das Ausgereifteste und Beste zu zeigen. Experimente ins Unbekannte hinaus sollten vermieden werden; sie sind im Inlande vielleicht interessant und für die Weiterentwicklung fördernd, vor den Augen des Auslandes sollten wir uns mit dem begnügen, was wir als unseren sicheren Besitz bezeichnen können, gilt es doch, selbst diesen nach außen hin noch tapfer zu verteidigen. Das Launische, Kapriziöse, Anekdotische, das hier zum ersten Male vor dem Auslande gezeigt wird, schadet uns. Namentlich sind dem Ausländer die rückläufigen Bestrebungen unerklärlich, die neuer-

dings einen Teil unserer Innenkünstler in ihren Bannkreis gezogen haben. Die Wiederanknüpfungen an Gewesenes würden diejenigen Nationen, die noch Stile reproduzieren, vor allem die Franzosen, ja keineswegs schockieren. Wenn man aber gerade das Schrullenhafte, Barocke, Verdorbene hervorsucht und nachmacht, hört auch für sie die Gemütlichkeit auf. Und davon ist gerade auf dieser Ausstellung viel zu sehen. Was soll man dazu sagen, wenn Künstler die schlechten Teppiche der fünfziger Jahre (himmelblauen Fond, Kanten und Mittelstück aus plastisch dargestellten, mit Gelb und Braun abschattierten Akanthusblättern) zum Vorbild nehmen und sie ziemlich wörtlich wiederholen? Und wenn man Schnitzerei anbringt, muß sie dann gerade an jene Zeiten erinnern, in denen das künstlerische Niveau am tiefsten stand? Das was man an solchen Dingen auf der Ausstellung bemerkt (es stammt meistens aus München), ist für unsere Bewegung direkt besorgniserregend. Gewiß mag es langweilig erscheinen, immer streng, korrekt und sachlich zu sein. Das Einerlei, auch das des Guten, wirkt für manchen aufreizend. Für unsre junge Bewegung ist aber vorläufig die nüchterne Konsequenz noch ganz unentbehrlich, wir können uns in unserm gegenwärtigen, doch immerhin noch recht wenig gefestigten Zustande Debauchen noch nicht leisten. Vor allem aber — und darauf allein kommt es hier an — sollen wir uns vor dem Auslande nicht anders als in guter Haltung zeigen. Die Ausschreitungen sind umsomehr zu beklagen, als unsre Nachbarländer, namentlich die des romanischen Sprachgebietes gerade angefangen haben, unsre Bewegung in der architektonisch strengeren Form, wie sie sich seit etwa 1902 entwickelt hat, zu verstehen und zu schätzen. Sowohl in der französischen als der italienischen Abteilung finden sich diesmal Möbel und Zimmer, die die deutschen Anregungen dieser Art aufgenommen und sehr nett verwertet haben. Die Zimmer sind für diese Länder ganz neuartig, sie haben nichts mehr zu tun mit dem peinlichen nouveau-art-Charakter, den man bisher zu sehen gewohnt war. Viele Franzosen ahnen jetzt, was wir wollen, und selbst die eingefleischtesten Stilmöbelverehrer sprechen es jetzt aus, daß Frankreich hundert Jahre lang geschlafen habe und jetzt notwendigerweise aufgeweckt werden müsse. Sie verstehen die Rückfälle in die schlechtesten Stilepochen, die wir uns übermütig leisten, dann natürlich umsoweniger.

Muß man so bei unsrer Ausstellung von Innenräumen feststellen, daß sie, so gut sie ist, doch hätte eindrucksvoller sein können, und daß sie uns leider nicht die Anerkennung einbringt, die wir uns sonst füglich hätten erringen können, so kann von den Sammel-Ausstellungen kunstgewerblichen Kleingeräts behauptet werden, daß das Gezeigte Deutschland zur größten Ehre gereicht. Alles was hier an Metall-Arbeiten, Schmuck, Keramik, Glas, an Stoffen, Stickereien, Leder-Arbeiten, Buch-Einbänden ausgebreitet ist, atmet höchsten Geschmack und ist eine wahre Augenweide. Hier können wir erfreulicherweise unsere Superiorität über alle andere Völker feststellen. Hier ist es, wo wir die wahren Früchte unsrer Bewegung erkennen, wo wir sagen können, daß sich ein auch vor einem ganz internationalen Publikum gültiges, hohes deutsches Geschmacksniveau dokumentiert. Leider beeinträchtigt auch hier der Mangel an Licht und die Engigkeit der Aufstellung die Wirkung der ausgestellten Gegenstände. Sie müßten dem Auge bequem dargeboten, raffiniert, ohne Zusammendrängung aufgestellt sein, im hellen Tageslicht betrachtet werden können. In dieser Beziehung haben doch die sonst gewiß langweiligen hohen Ausstellungshallen, in denen sich die Ausstellungen der andern Völker abspielen, ihr Gutes. Man atmet in ihnen, wenn man aus der deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung kommt, förmlich auf.

In solchen Hallen haben England, Frankreich, Italien ihre kunstgewerblichen Erzeugnisse ausgestellt. Bei England fällt auf, daß es sich fast lediglich auf die Vorführung von Kopien alter Möbel beschränkt hat. Mittendurch sind auch wirkliche alte Möbel ausgestellt. Den Kopien ist durch „Altmachen" der Charakter alter Originale verliehen. Die Chinoiserien und andere Schrullen des 18. Jahrhunderts spielen dabei eine große Rolle. Und wäre nicht die nette Zimmerfolge des unternehmenden Hauses Waring & Gillow vorhanden, das wenigstens bei seinen Stilmöbeln nicht so tut, als wären sie alt, so müßte man glauben, daß in England alles Lebensgefühl erstorben wäre. Vorzüglich ist diesmal jedoch die englische Keramik vertreten. Was hier, und zwar auch im neuzeitlichen Sinne geleistet ist, verdient volle, aufrichtige Bewunderung.

Frankreich hat seine besten Pariser Tischler ins Feld geschickt, die eine kleine, aber außerordentlich gute Ausstellung zusammengebracht haben. Es ist eigentlich alles, was da ist, allerersten Ranges. Und man hat hier wieder Gelegenheit, jene eminent feine Technik und jenen Gipfel werklicher Vollkommenheit zu bewundern, der Paris noch immer eigentümlich ist und ihm geradezu ein Monopol verleiht. Wie aussichtslos es ist, dies Monopol zu bestreiten,

das zeigt das gänzlich von Frankreich abhängige Belgien. Eins sollte von diesen Möbeln gelernt werden, sie sollten einen Ansporn für die Erhöhung der Qualität der Tischlerarbeit abgeben. Wenn sich auch behaupten läßt, daß unsre deutschen Ausstellungsgegenstände im allgemeinen recht gut, zum Teil sogar vorzüglich gearbeitet sind, so fielen doch gelegentlich einige sehr bedenkliche Nachlässigkeiten auf, die vor einem internationalen Forum unbedingt hätten vermieden werden müssen (auf das Glas aufgeleimte dünne Ziersprossen, die natürlich zum Teil abgesprungen waren). In der französischen Abteilung ist noch der Clou der ganzen Welt-Ausstellung zu erwähnen: die Ausstellung von Damenkleidern. Auch hier wie bei den Möbeln höchste Technik, wenn auch in Bezug auf die Materialien, besonders des Besatzes, Unsoliditäten üblich sind, die beim Möbel nie vorkommen würden. Was hier die Pariser Schneider aus der Frau gemacht haben, spottet jeder Beschreibung. Glich sie, angezogen, bisher einer auf der Basis stehenden Pyramide, so gleicht sie jetzt einer auf der Spitze stehenden: oben breit und unten schmal ist die Devise, dabei verstärkt ein herausfordernder, fast drohender Riesenhut die seltsame Wirkung. Das sind keine Menschen mehr, es scheinen große bunte Riesenraupen zu sein, aus denen oben ein kleines menschliches Gesicht heraussieht. Übrigens haben eingestandenermaßen unsre Künstlerkleider Anregung zu diesen jedenfalls ganz freien, nicht auf historischen Reminiszenzen beruhenden Entfaltungen gegeben.

Von belgischem modernen Kunstgewerbe ist wenig zu sehen, was gezeigt wird, ist meist französischen Charakters. Serrurier-Bovy, der für moderne Ideen kämpfte und England kannte, als auf dem Kontinent noch niemand an Ähnliches dachte, stellt in einem kleinen Sonderpavillon sechs Zimmer aus. Es ist noch genau dasselbe, was wir 1895 aus Belgien empfingen. Horta fehlt auf der Ausstellung, obgleich er in Brüssel selbst eine lebhafte Bautätigkeit entfaltet. — Holland ist außer Deutschland das einzige Land, das alle seine Ausstellungsgegenstände in einem für Ausstellungszwecke errichteten Sondergebäude zeigt. Das Gebäude ist eine sehr ansprechende Komposition aus Motiven des altholländischen Ziegelbaues, trotz der Stilnachahmung eines der wirkungsvollsten Architekturwerke der Ausstellung. Innen erfreuen uns eine Anzahl recht guter Wohnräume. Sie schließen sich in ihrer Formensprache ganz den deutschen Räumen an. Auch sonst bietet Holland viel des Interessanten. Besonders erfreulich ist die vor dem Hause sich ausbreitende regelmäßige Gartenanlage, die ganz in die Behäbigkeit der altholländischen Kultur versetzt.

Überhaupt schließt die Ausstellung außerordentlich viel gärtnerische Anlagen in sich. Neben den Gärten Belgiens, die sich vor der Front des Haupt-Ausstellungsgebäudes ausdehnen, erregen sehr ausgedehnte französische Anlagen, mit reicher Verwendung von Wasser, die Hauptaufmerksamkeit. Auch vor dem deutschen Hause sind kleinere Gärten angelegt. In diesem reichen Blumen- und Pflanzenschmuck spiegelt sich die gute Tradition Brüssels wieder, das auf seine Parks, Schmuckplätze, Gärten und Avenüen außerordentlich viel Mühe verwendet. Freundlich und festlich wie das Stadtbild ist dadurch auch die Ausstellung geworden, auf der diesmal die Nationen zum Wettkampf erschienen sind.

Alles in allem können wir mit dem Erfolge, den sich Deutschland in diesem Wettkampfe errungen hat, wohl zufrieden sein. Der Eindruck, daß wir gerade im Kunstgewerbe, angesichts der Anzahl der jetzt in Deutschland tätigen Kräfte, und angesichts der immer weiter um sich greifenden Macht der neuen Ideen noch mehr Wirkung hätten erzielen können, soll uns die Freude an dem doch immerhin Erreichten nicht trüben. Allgemein wird der starke Wille zur Kultur und die wahrhaft imponierende Kraft Deutschlands anerkannt. Das tun auch die, die unsrer Auffassung in künstlerischen Dingen fern stehen, und das sind, im großen und ganzen noch immer alle romanischen Völker. Lernt man aber kennen, wie gut deren Formgefühl innerhalb des ihnen geläufigen Vorstellungskreises entwickelt ist, wie sie sich in sicheren, durchaus verfeinerten Lebensformen mit Selbstverständlichkeit bewegen, wie ihnen eigentlich so gar nichts fehlt und sie auch bei ihrer leichteren, weniger nachdenklichen Auffassung des Lebens auch keinerlei Mangel empfinden, so versteht man ihr Kopfschütteln gegenüber unsern konvulsivischen Bewegungen, uns die unserm Wesen entsprechenden Lebensformen neu zu schaffen. Es wird noch lange dauern, ehe wir bei ihnen volles Verständnis für das, was wir wollen, finden. Aber unentwegt neben der romanischen entwickelt sich bereits die germanische Welt mit ihrer Expansionskraft und ihrem Bildungsdrange. Sie wird ein Bereich für sich werden, das notwendigerweise auch seine künstlerischen Ausdrucksformen nach seinem innern Bedürfnis gestalten wird. Daß dies bereits bis zu einem gewissen Grade geschehen ist, das drängt sich gerade in Brüssel jedem Besucher der deutschen Ausstellung als unwiderlegliches Resultat seiner Besichtigung auf. —

EMANUEL VON SEIDL MÜNCHEN. Haus Kestranek. Vorder-Ansicht.

HAUS KESTRANEK IN ST. GILGEN.

ERBAUT VON EMANUEL VON SEIDL.

Es war noch zur Zeit unserer Väter eine Lust, im „Österreichischen" herumzuwandern, bei lucullischen Genüssen in den reizenden Stuben zu sitzen und die heiteren poetischen Orte zu durchstreifen.

Jeder Platz hatte sein charakteristisches Gepräge und seine Bewohner ihr typisches Kostüm.

Die Neuzeit hat es allerdings fertig gebracht, gerade in Österreich durch moderne Villenbauten und komfortable Gasthäuser diese Bilder so stark zu stören, daß man oft wehmütig davon betroffen wird; — mir ist es so gegangen, als ich jüngst durch St. Gilgen am Wolfgangsee wanderte, woselbst ich noch die Eindrücke meiner Jugend zu sehen und wieder zu genießen glaubte. Um so erfreulicher ist es, daß auf einer dominierenden Höhe ein neues Gebäude entstanden ist, das zwar recht komfortabel und modern aussieht und doch die gemütvolle alte Tonart trägt. Als ich mich näher erkundigte, hörte ich, daß es dem Zentraldirektor Wilhelm Kestranek gehörig und von Emanuel von Seidl aus München erbaut worden sei. Gerade dieser Meister hat an seinen vielfachen Beispielen, die er in die Welt gesetzt hat, den Weg gezeigt, wie man vorbildlich und volkstümlich bauen soll.

Das Haus Kestranek, das ich später zu besichtigen Gelegenheit hatte, ist wie aus dem Boden gewachsen, in der Silhouette von allen Seiten reizvoll, und recht im Einklang, einesteils mit den aufsteigenden Felswänden, andernteils mit der herrlichen Seelandschaft.

Der Grundriß des Hauses ist ziemlich bewegt, um den schönen Aussichten tunlichst die Fensterseiten zuzuführen, löst sich aber in großer Ruhe und Natürlichkeit in der Dachform auf.

PROF. EMANUEL VON SEIDL.
HAUS KESTRANEK IN SANKT GILGEN.
EINGANG VOM VORDEREN GARTEN.

PROFESSOR EMANUEL VON SEIDL MÜNCHEN. Speisezimmer. Haus Kestranek.

Die Wände sind zum Schutze gegen die Stürme teilweise mit Schindeln versehen, wodurch auch die Wirkung des Daches erhöht wird.

Die Fenster in ihren verschiedenen Lagen und ihrer wechselnden Gestaltung lassen jeweils ohne weiteres den Zweck ersehen, dem sie dienen, und sie sind für die Räume die hauptsächlichste Dekoration. So kommt es denn, da die Räume ferner durch verschiedenartige Abmessungen, durch zwischengelegte Decken oder Wölbungen und sparsame Gesimse besonders charakterisiert sind, daß jeder Raum gewissermaßen schon im Rohbau fertiggestellt ist.

Wir sehen dies aus dem behaglichen Vestibül mit seinem eingebauten Kamin, den Türumrahmungen aus Tuffstein, dem roten Backsteinpflaster etc., wie wenig zur Ausschmückung notwendig ist, um die größte Behaglichkeit zu erzielen.

Wir sehen im Herrenzimmer einen ganz in Zirbelholz getäfelten Raum, wir sehen ein komfortables Speisezimmer, welches Anklänge an Biedermeier-Motive zeigt, jedoch mit solcher Freiheit behandelt, daß Emanuel von Seidls Eigenart völlig gewahrt bleibt.

Erwähnenswert ist noch, daß auch die einfachsten Zimmer dieses Hauses, die Verbindungsgänge etc. interessante und sympathische Lösungen zeigen. In diesem Hause verweilt man gern; man fühlt sich heimisch, sobald man die Schwelle betreten hat. — R.

PROFESSOR
EMANUEL
VON SEIDL

SPEISEZIMMER
IM HAUSE
KESTRANEK

DIELE. HAUS
KESTRANEK
ST. GILGEN,
a. ABERSEE.

PROFESSOR
EMANUEL V. SEIDL-
MÜNCHEN.

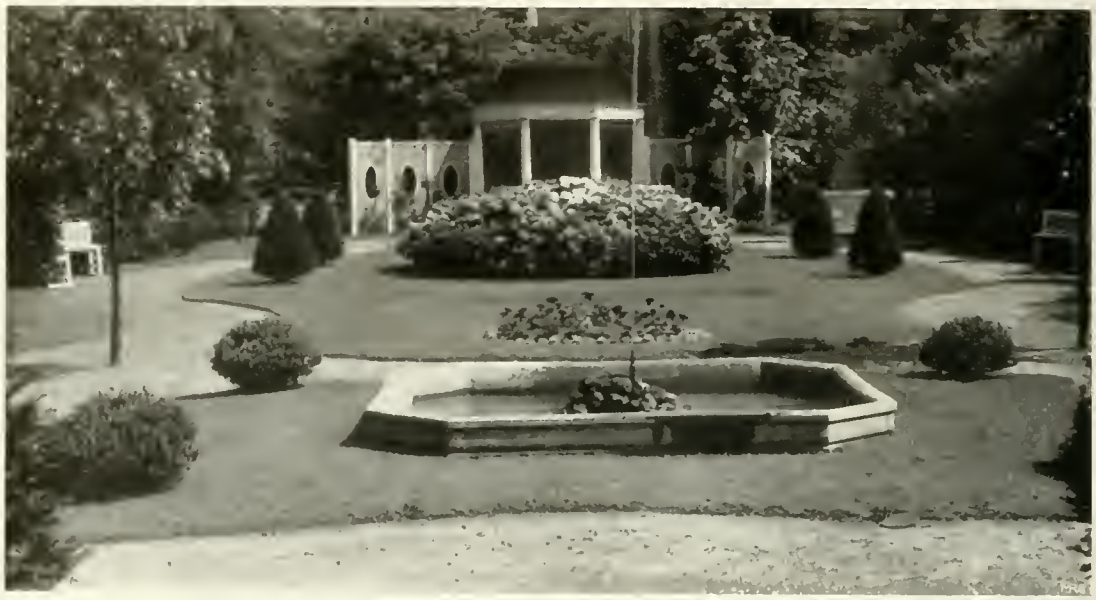
HERRENZIMMER.
HAUS KESTRANEK
IN SANKT GILGEN.

PROFESSOR EMANUEL VON SEIDL. HAUS KESTRANEK AM ABERSEE. RÜCKSEITE MIT HAUPT-EINGANG.

CHR. ROSELIUS BREMEN. Aus dem Garten Roselius.

BRAUCHBARE GARTENKUNST.

Noch immer steht von all den schönen Erfolgen, den großen Taten, dem heißen Wollen unsrer jungen Kunst die größere Hälfte nur auf dem Papier: Ausstellungserfolge, bewundernswerte Entwürfe, die niemals ausgeführt wurden, Paradeleistungen, die aus irgend einem besonderen Anlaß entstanden sind — und daneben immer noch ein unabsehbares Heer von Kulturlosigkeit und Unverstand, an guter Nutzkunst für den Alltag überall noch ein schmerzlicher Mangel. Auch von Brüssel kommt man mit demselben Gedanken heim: Ein Spiegelbild des deutschen Schaffens der Gegenwart ist das leider nicht, was unter Bruno Pauls und Peter Behrens' Führerschaft dort mit Recht Bewunderung erregt; es ist kein Jahresdurchschnitt durch die Produktion unserer Werkstätten und Firmen, sondern eine durch den tatkräftigen Willen einiger weniger entstandene Auslese. Gerade das, was die angewandte Kunst zum bedeutungsvollen Kulturfaktor macht, das künstlerisch anständige Niveau in der gesamten Produktion muß also unser nächstes Ziel sein, mehr als die gesteigerte Einzelleistung. — Es bedarf dazu nicht nur der Führer, deren Ruf und Werk ja nun zur Genüge unter uns feststeht und nicht mehr Gefahr läuft, verkannt oder verachtet zu werden, es bedarf vielmehr großer Scharen von Mitstreitern, von praktischen Männern mit dem rechten Sinn für die Ziele der Zeit und mit der Fähigkeit, in der Arbeit des Alltags die kleine Münze des praktischen Erfolgs aus der großen Theorie zu prägen. So steht es auch in dem Gebiet, von dem hier zu sprechen ist, im Gartenbau. Die Zahl der interessanten großangelegten Ideen, die in den letzten Jahren bei Park- und Friedhof-Wettbewerben, bei Ausstellungen und anderen Gelegenheiten auf dem Papier oder in vergänglicher Wirklichkeit als Werke moderner Gartenkunst entstanden, ist fast unübersehbar; aber wie steht es um die Masse der kleinen und großen Hausgärten, der täglichen Arbeit im Gartenbau? Noch alljährlich kehren die allbekannten Schaufenster-Dekorationen wieder, die uns daran erinnern, was zur Ausstattung



CHR. ROSELIUS- BREMEN. Garten im Hause Emil Wätjen.

des Gartens gekauft wird: die Naturholzlaube, die Zwerge, Rehe und Pilze aus bemaltem Ton, und was dazu gehört; und wo solche Schmuckstücke begehrt werden, da steht es mit der Weganlage, der Bepflanzung und der Einfriedigung, also mit der ganzen Idee moderner Gartenkunst jedenfalls nicht viel besser.

Die Aufgaben des Alltags haben überdies Vorzüge, die unsere Künstler schätzen sollten. Sie zwingen durch den beschränkten Raum und die keineswegs unbegrenzten Mittel, die zur Verfügung stehen, zu einer Ökonomie der erfindenden Phantasie, zu einer sparsamen Ausnutzung der künstlerischen Möglichkeiten. Und damit sind sie die eigentliche, allein wertvolle Form von Arbeit, die wir brauchen. — Chr. Roselius, von

CHR. ROSELIUS BREMEN. Pavillon in obigem Garten.

CHR. ROSELIUS – BREMEN. BREMER HAUSGARTEN.

CHR. ROSELIUS – BREMEN. GARTEN IM HAUSE DR. DANZIGER – BREMEN.

CH. ROSELIUS-BREMEN. TERRASSE, GARTEN B. HEYE.

dessen Gartenanlagen hier einige Proben gezeigt werden, ist ein Mann von gründlicher handwerklicher Schule. An der Gartenbauschule in Proskau hat er als Gärtner sicher viel Gutes, aber auch alle die Torheiten gelernt, aus denen sich die sogenannte Natürlichkeit der Gartenanlage vor zwanzig Jahren zusammensetzte. Daß er trotzdem sich von den Schlangenwegen, Teppichbeeten und Tropfsteingrotten lossagte, ist ein schöner Beweis verständnisvoller

GARTENLAUBE BEI DR. HESSE—VERDEN.

Liebe zu seinem Beruf. Es sind keine ungewöhnlichen Ausnahmeleistungen, die wir hier von ihm veröffentlichen, sondern Aufgaben alltäglicher Art. Der einfache Hausgarten hinter dem oft nur 7—8 Meter breiten Bremer Einfamilienhaus, der in seiner langen Streifenform künstlerischer Gestaltung oft ernste Schwierigkeiten macht, ist eine Hauptaufgabe in Roselius' Arbeit. Größeren Umfangs und deshalb geeignet zu reicheren Raumwirkungen ist der Garten des

AUFGENOMMEN VON ARCHITEKT FR. A. NAGEL-NÜRNBERG.

EIN ALTER BRUNNEN IN FÜRTH, VACHERSTR.

Hauses Emil Wätjen, dessen Pavillon mit den geschickt angefügten weißen Lattenwänden den Abschluß des Ziergartens gegen Tennisplatz und Stallgebäude bildet, und dessen leicht ornamental gezeichnete Rasenflächen durch einige wenige farbigkräftige Akzente von Blumengruppen unterbrochen werden. Wie Laube und Gartenbank, wie Weg und Terrasse, wie Wirtschaftsgebäude und Einfriedigung sich als Steigerung der landschaftlichen Schönheit des Gartens anfügen können, wie dabei einmal die festlicheren Formen der höfischen Gartenkunst, ein andermal die einfachen Motive der benachbarten Architektur als Anregung dienen können, dies zeigen die abgebildeten Proben.

Alles in allem: Hier wird nicht mit gesuchten Mitteln um jeden Preis Kunst angestrebt, sondern in natürlichster Einfachheit dem Garten wieder Ausdruck gegeben mit Mitteln, die sich ungezwungen darbieten. DR. K. SCHAEFER.

ARCHITEKT CARL WITZMANN WIEN.
VERGLASUNG EINES SPEISEZIMMER-FENSTERS.
AUSGEF. VON CARL GEYLINGS ERBEN WIEN.

ARCHITEKT
CARL WITZMANN-
WIEN.

SPEISEZIMMER,
AUSGEF. V. SIEGM.
OPPENHEIM-WIEN.

ARCHITEKT CARL WITZMANN WIEN. ECKE AUS DEM EMPFANGSZIMMER.

ARCHITEKT C. WITZMANN WIEN. EMPFANGSZIMMER. WOHNUNG DES BAUMEISTERS J. MÜLLER BRÜNN.

ARCHITEKT CARL WITZMANN. Vitrine aus dem Empfangszimmer.

EINE MODERNE WOHNUNG IN BRÜNN

EINGERICHTET VON CARL WITZMANN.

Unter den jungen Raumkünstlern Wiens hat sich Carl Witzmann seit einiger Zeit zu einem der ersten Plätze durchgerungen. Mit einer sicheren, wegfreudigen Beharrlichkeit, ohne Hast und ohne Drängen, ohne Reklamesucht und mit dem frohen Gefühl einer Kraftnatur, jenem Gefühl des Zeithabens und sich Zeitgönnenkönnens. Zielbewußt, zäh und ehrlich. Es gibt noch immer Blender unter den Wiener Raumkünstlern, Raketennaturen, die vom neuen Kunstfrühling nicht den Wuchs, sondern den Auswuchs gelernt haben, die blüffende „Originalität", den Trick des Psychologen, daß man sich ein Kopfschütteln leichter merkt als ein stilles, inniges Wohlgefallen. Es ist viel Überschuß in diesen Jungen und wenig Bändigung. Aber die Mehrzahl ist zum ruhigen Gleichmaß zurückgekehrt, zur Durchdringung alter guter Heimatstraditionen mit modernem Geist.

Zu diesen Selbstverständlichen gehört Carl Witzmann. — Seine schlichte Aufrichtigkeit steht jedem Möbel auf der Stirn, sie strahlt wie aus blauen Augen aus jedem Raum, es ist der gesunde Ausgleich der Kräfte in ihm, der neuzeitlichen Wesenhaftigkeit und des guten Geschmackes der alten Zeit. Jene Wesenhaftigkeit dringt auf strenge Betonung der Gebrauchsformen, auf Entwicklung jedes Gerätes und jedes Raumes aus seiner Bestimmung, gemäß dem Materiale, dieser Geschmack gibt noch ein Plus, den Schmuck, die Verzierung, das mehr als eben Notwendige. Der glückliche Ausgleich beider schafft das Behagen.

Das ist vielleicht das Charakteristische für Witzmanns Raumkunst: daß sie aus einem behaglich heiteren Gemüt entsprungen ist und daß sie auch wirkliches Behagen vermittelt.

Er gibt Wohnräume, die wirklich wohnlich sind, eine bürgerliche Raumkunst, die wie ein wohlgefälliges Lächeln ist. Das Gegenständliche ist Ausgangspunkt und Ziel, das praktische Bedürfnis des Alltags, aber in die Formgebung fließt der ruhige Geschmack und die Fröhlichkeit des alten Wiens. Man wird Witzmanns Arbeiten seelisch nicht näher kommen, wenn man dieses gesunde Element heimischer Überlieferung darin übersehen wollte. Das alte Stilgefühl der Donaustadt wird in ihm wieder lebendig, es tritt jugendlich und kräftig in die neue Zeit. Da ist nichts nüchtern und stilledern, unter seiner Hand wird alles schmiegsam, zuvorkommend, herzlich und helläugig.

Im Februarheft dieser Zeitschrift sind dem Bericht über die Ausstellung des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie in Wien auch zwei Abbildungen Witzmannscher Räume beigegeben. Man merkt sogleich das Heimatsgefühl ihres Schöpfers. Alles ist durchaus modern empfunden, die Lösung der Raumverteilung, der Beleuchtungsanlage, der Wandbehandlung

ARCHITEKT CARL WITZMANN WIEN. Fensterplatz eines Wohnzimmers. Ausführung: Karl Karasek—Wien.

wächst aus den Bedürfnissen unserer Zeit, aber zugleich klingt etwas Vertrautes und Heimliches mit aus den Kurven der Sessellehnen, der machtvoll ausladenden Anrichte, dem breit überspannten Doppelbett, dem ovalen Toilettentisch mit dem ovalen Spiegel am Fensterplatz. Es ist wie ein leiser Hauch aus dem vormärzlichen Wien. Und an dem Fenster des Schlafzimmers könnte man sich ebensogut eine mondäne Dame von heute denken wie das kleine Mäderl der Schwindschen „Morgenstunde".

In dieser Möglichkeit liegt der Beweis für die Wurzelhaftigkeit und gesunde Echtheit dieser Raumkunst.

Ganz ähnlich wirken die Räume, deren Abbildungen diesem Hefte beigegeben sind. Man betrachte daraufhin etwa den Fensterplatz in einem Wohnzimmer oder den des von A. Spitzer ausgeführten Herrenzimmers.

Sein Bestes hat aber Witzmann in der Wohnung des Baumeisters Müller in Brünn gegeben. Im Speisezimmer ist durch einen Einbau eine Nische entstanden, die fast ein ganzes Zimmer ersetzt, ein Ruheplatz nach dem Speisen, eine kleine Besuchsecke, ein Konversationsraum, wenn eben nicht gespeist wird. Durch diese Nische sind dem einen Raum mehrere Funktionen ermöglicht. Witzmann hat die Höhe der Wandverkleidung (in geräuchertem Eichenholz) genau mit der Nische übereingestimmt und um das ganze Zimmer einen ununterbrochenen Fries eines originellen Blätterornamentes gelegt, so daß ein wohltuender Rhythmus der Verhältnisse, ein fein abgewogener Zusammenklang der Einzelheiten entsteht.

Diese Wohnung ist eine raumkünstlerische Leistung ersten Ranges und eine beachtenswerte Lösung unseres so brennend gewordenen Mietwohnungs-Problems. Die Wohnung des Baumeisters liegt in dessen eigenem, aber nicht bloß zu eigenem Gebrauch erbautem dreistöckigen Miethause. Schon dieses Haus verdiente

ARCHITEKT CARL WITZMANN—WIEN.

SPEISEZIMMER DER WOHNUNG DES BAUMEISTERS JOSEF MÜLLER—BRÜNN.

ARCHITEKT CARL WITZMANN — WIEN.

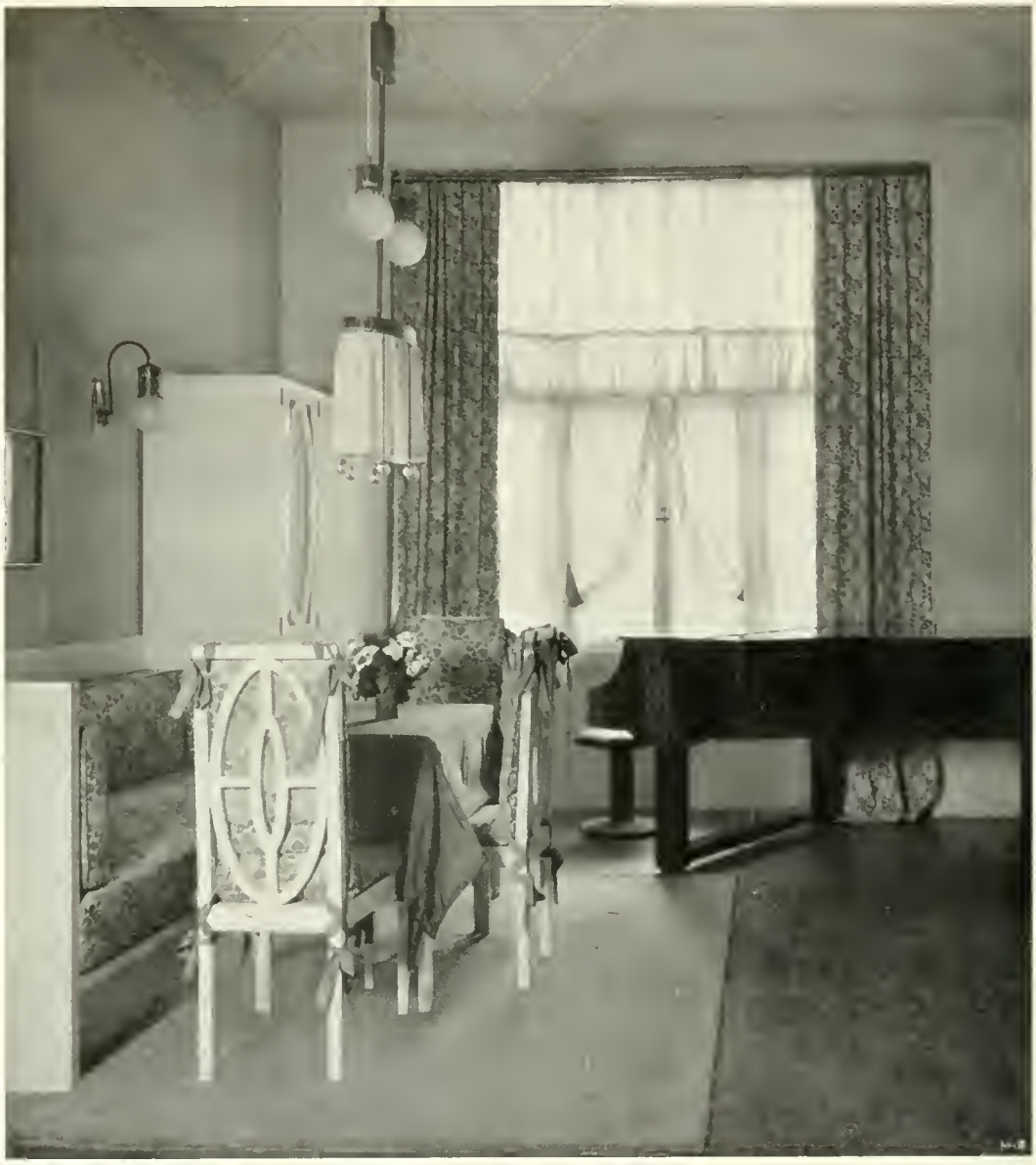
FENSTERPLATZ AUS OBIGEM SPEISEZIMMER.

ARCHITEKT CARL WITZMANN—WIEN. Fensterplatz eines Herrenzimmers. Ausführung: A. Spitzer—Wien.

als Beitrag zur Lösung jenes Problems eine Beachtung. Ein Baumeister, der von modernem Geist erfüllt ist und dabei doch guter Geschäftsmann sein muß, liefert seinen Parteien wohl auskalkulierte, aber dennoch durchaus moderne Wohnräume zu normalen Mietzinsen. Das heißt, er hat alles „Herrschaftliche" beiseite gelassen, alle Doppelflügeltüren und Renaissancekachelöfen und sonstigen Kram. Aber er kann dennoch nichts mehr bieten als das Gerippe, als die Möglichkeiten zur Raumgestaltung. Hier setzt nun die Aufgabe des Innenarchitekten ein. Witzmann gibt uns die bürgerliche Wohnung im fremden Haus, denn in ihrer Anlage weicht die Müllersche Wohnung nur wenig von der seiner Parteien ab. Was wir in dem Witzmannschen Werk vor uns sehen, ist das Erreichbare für jeden, der das Glück hat, an einen ähnlichen Hausherrn zu geraten und der das Herz hat, mit einer geringen Mehrauslage eine große und stete Heimfreude zu erkaufen.

Ein Mädchenzimmer, wie das dieser Wohnung, mit seinen lichtgestrichenen Möbeln, mit der bunten Bespannung aus bedrucktem Leinen und dem fröhlichen Bänderwerk der abnehmbaren Möbelbezüge muß ein helles Licht in die Augen des jungen Mädchens bringen, das darin aufwächst. Dieselbe Heiterkeit und Helle herrscht in dem Schlafzimmer, dem Vorraum, der Veranda und der Küche. Überall ist der tägliche Gebrauch und das praktische Bedürfnis der Hausfrau, die selbst in ihrer Wohnung mit Hand anlegt, bestimmend gewesen für den Einbau der Schränke in die Wand, die Waschbarkeit der hellen Stoffe und der gestrichenen Möbel und die hundert Kleinigkeiten, in denen sich das Verständnis des Raumkünstlers für die Bedingungen der Mietwohnung offenbart. Das Empfangszimmer mit dem hellen Gelb der Möbel aus Zitronenholz, dem Gold des Wandmusters, der Heizkörper-Verkleidung und der Vitrinen, mit dem schwereren Ton des Marmors an der langen, sonst ungegliederten Wand hat eine gelassene Würde ohne Prunk.

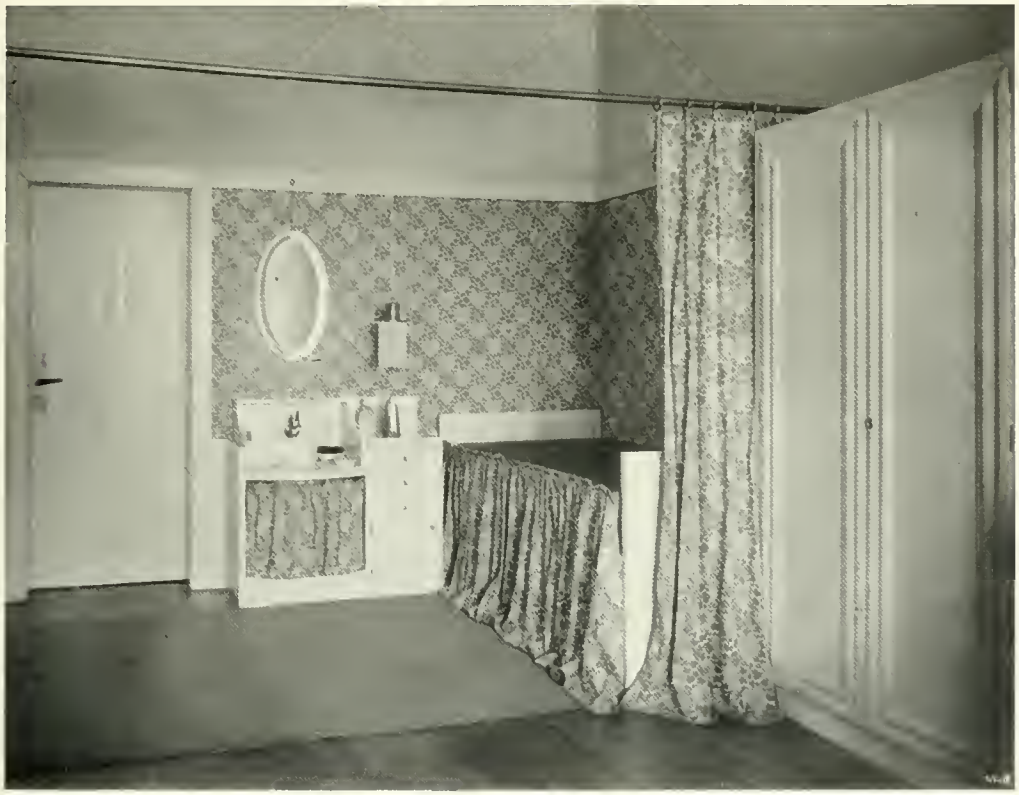
Hier ist Raum für die Vitrinen mit allerlei hübschen Raritäten und Stücken moderner



ARCHITEKT CARL WITZMANN WIEN. Zimmer der Tochter. Wohnung Josef Müller Brünn.

Kleinkunst (zumeist aus der Wiener Werkstätte). Carl Witzmann liebt diese Vitrinen. Er bringt sie überall an, wo es sich tun läßt. Wir sehen sie auch in der Nische des Speisezimmers und über dem Schreibtisch der Tochter. Und darin scheint mir ein wesentlicher Zug für Witzmanns künstlerische Art zu liegen, für seine wienerische Lebensfreudigkeit, sein genußfrohes Temperament. Ist dieses Darbieten von Möglichkeiten für die Zurschaustellung des Erworbenen, der liebgewordenen Sächelchen nicht ein Ausdruck für sein Eigentlichstes, das frohe Behagen am Genuß, für die lächelnde Beschaulichkeit?

Witzmanns Raumkunst ist aus dem Handwerk hervorgegangen. Er ist 1883 in Wien geboren. Sehr bald darauf angewiesen, sich seinen Lebensunterhalt selbst zu erwerben, erlernte er das Tischlerhandwerk und besuchte während dieser Zeit eine Fachschule. Seine Weiterbildung erfolgte seit 1900 an der Wiener Kunstgewerbeschule, wo er zunächst bei Herdle in die alten Stile und dann von Professor Hoffmann



ARCHITEKT CARL WITZMANN — WIEN. Zimmer der Tochter. Wohnung Josef Müller Brünn.

ARCH. CARL WITZMANN — WIEN. Schreibtisch im Zimmer der Tochter.

in den modernen Geist des Kunstgewerbes eingeführt wurde. Seinen ersten größeren Erfolg brachte die internationale Kunstausstellung in Turin 1902, auf der Witzmanns Musikraum von der Königin von Portugal angekauft wurde. Weitere Etappen seiner Laufbahn bezeichnen die Kaiser-Jubiläums-Möbel-Ausstellung 1908, die Wiener Kunstschau 1908 und jene oben erwähnte Weihnachts-Ausstellung des österreichischen Kunstgewerbe-Museums. Hier mag auch die Einrichtung eines Ringstraßen-Kaffeehauses erwähnt werden, in dem Witzmann erweist, daß es ihm auch gegeben, mit ehrlichen Mitteln eine solide, heitere Eleganz zu erreichen.

KARL HANS STROBL BRÜNN.

Das Gefühl hat mancher — man muß sich zum klaren Gedanken durchgerungen haben. Mathias Auerbach.

*

Lege den Gehalt einer Gesinnung in das kleinste Tun. Immermann.

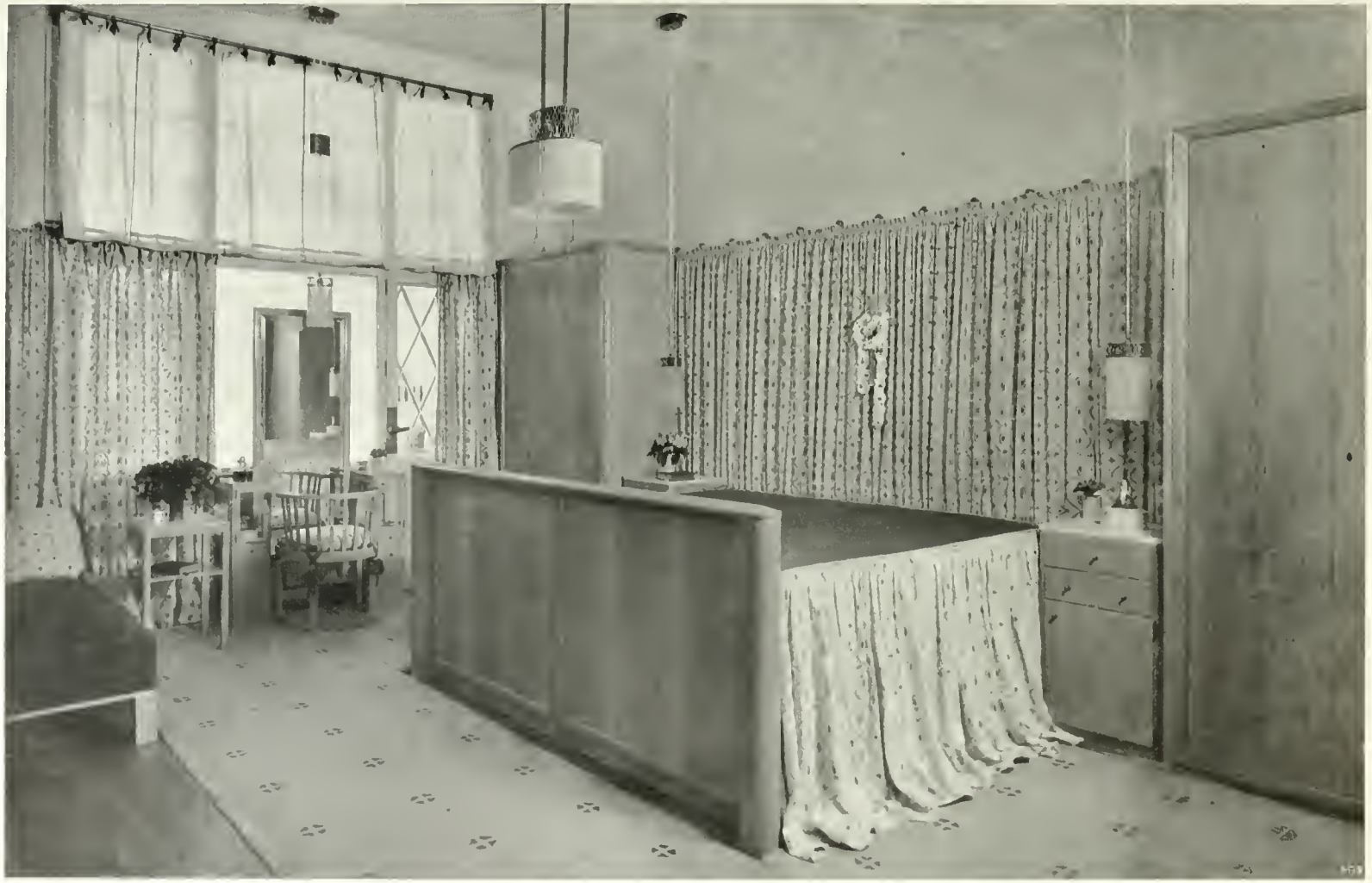
ARCHITEKT CARL WITZMANN—WIEN. Schlafzimmer der Wohnung Josef Müller—Brünn.

CARL WITZMANN. Kommode im Schlafzimmer.

HYGIENE IN DER WOHNUNG.

Nicht die Bakterienangst, sondern die positive Freude des modernen Menschen an allem Gesunden und Lebens-Fördernden wird unsere seit langem ersehnte Wohnungs-Hygiene zur Realität werden lassen. Der in Sport und Körperpflege aufwachsenden neuen Generation wird die dumpfe Atmosphäre der heutigen Durchschnittswohnung ein Greuel sein. — Alles lichtscheue Material wird aus der modernen bürgerlichen Wohnung zu verbannen sein. Besser noch verschossene Teppiche und Stoffe im Wohnraum als im ungesunden Halbdunkel mühsam konservierte Plüsche und Filze. Hellbedruckte Cretonnes, Tülle und Seiden, waschechte, buntgewebte Leinen, Leder oder lederartige, abwaschbare Bezüge für Möbel geben dem Wohnraum eine frische und heitere Atmosphäre. An Stelle schwerer Teppiche dürften für einfachere Verhältnisse geflochtene Matten verschiedenster Art, in Verbindung mit den praktischen Korbmöbeln, sich stärker einbürgern. Alle diese, dem täglichen Gebrauch ausgesetzten Dinge brauchen gar nicht „unbegrenzt haltbar" zu sein!

Eine Utopie wird es wohl vorläufig noch bleiben zu verlangen, daß jedes Schlafzimmer mit breiter Fenstertür und einer, wenn auch schmalen



ARCHITEKT CARL WITZMANN WIEN.

SCHLAFZIMMER DER WOHNUNG JOSEF MÜLLER BRÜNN.

ARCHITEKT CARL WITZMANN – WIEN. Küche der Wohnung Josef Müller – Brünn.

Veranda, sowie auf Kugellager-Rollen leicht verschiebbarem Bett ausgestattet wird, eine Einrichtung, die das heute so umständliche Lüften zur alltäglichen Gewohnheit machte, wie das Zähneputzen. — Der dunkle Korridor mit den vielen raumbeengenden Eis-, Kleider-, Wäsche- und Besenschränken und mit den vielen staubfangenden und notorisch niemals zu reinigenden Ecken und Flächen unter und auf den Schränken ist das weitere Übel der heutigen Bürgerwohnung. Der eingebaute Schrank schafft hier Abhilfe; seine größere Kostspieligkeit fällt in Anbetracht seiner vielen praktischen Vorteile nicht in die Wagschale. Ein solcher Schrank läßt sich mit abwaschbarem Material auskleiden.

Daß der Küche und der bisher so stiefmütterlich behandelten Speisekammer von Seiten der Bauherren eine verständigere Ausstattung und vor allem größere Raumausmaße zuerteilt werden, sollte durch nachdrückliche Forderungen der Hausfrau allmählich erzwungen werden. Wasserdichter Fußbodenbelag aus irgend einem der neueren Materialien, Majolika oder Fliesenbelag auf der Wandfläche und wasserfeste Anstriche, und vor allem entsprechende Lichtzufuhr und Ventilation sind hier unerläßlich, um eine tadellose Erhaltung der Speisen zu gewährleisten.

Es wird heute viel gegen das mangelnde Empfinden für Qualität der Materialien geschrieben; zum mindesten ebenso nötig ist die Erweckung des Sinnes der deutschen Hausfrau für die Qualität der Atmosphäre der Wohnung. „Wholesome and sweet" muß diese sein, und der Amerikaner, der in Annoncen die Güte eßbarer Produkte dadurch darstellt, daß er die Fabrik einer „hellen sauberen Küche mit Sonnenschein in allen Ecken" vergleicht, weiß die überzeugende Wirkung einer solchen konkreten Vorstellung auf die Sinne richtig einzuschätzen. — Es steht zu hoffen, daß die im nächsten Jahre in Dresden stattfindende internationale Hygiene-Ausstellung besonders von deutscher Seite ästhetisch und praktisch einwandfrei gelöste, für den Mittelstand verwertbare Vorbilder uns bringen wird. LANG-DANOLI.

ARCHITEKT CARL WITZMANN WIEN. STAND-UHREN IN METALL UND HOLZ.

W. KOLLMAR. STANDUHR IN MAJOLIKA.

A. MÜLLER. MAJOLIKA-PUTTE.

HERM. BINZ—KARLSRUHE. KLEINPLASTIK, MAJOLIKA. Ausführung: Großh. Majolika-Manufaktur—Karlsruhe.

H. LEIPOLD.

MAJOLIKA-PLASTIKEN.

HERMANN BINZ — KARLSRUHE.

KLEINPLASTIK, MAJOLIKA.

AUSFÜHRUNG: GROSSHERZOGLICHE MAJOLIKA-MANUFAKTUR — KARLSRUHE.

GESELLSCHAFTS-KLEID IN ROSA LIBERTY-SEIDE MIT CREMEFARBENER SEIDEN-STICKEREI.

AUSFÜHRUNG: ATELIER MME. STRUBB-PARIS. PHOTOGRAPHIE REUTLINGER-PARIS.

GESELLSCHAFTS-KLEID IN WEISSEM SEIDENVOILE MIT PERLGEHÄNGEN.

AUSFÜHRUNG: MAISON BECHOFF-DAVID · PARIS. PHOTOGRAPHIE REUTLINGER · PARIS.

PHOTOGR.
REUTLINGER
PARIS.

STRASSEN-KLEID, SCHWARZ-WEISS KARRIERT MIT SCHWARZER MUSSELIN-EINFASSUNG.

PHOTOGR.
REUTLINGER
PARIS.

STRASSENKLEID IN CREMEFARBENEM TUCH MIT STICKEREI UND SCHWARZEM GÜRTEL.

ARCHITEKT CARL WITZMANN — WIEN. ROSEN VORM SPIEGEL AUF EINEM PFEILERSCHRÄNKCHEN.

TAFELDEKORATION. PORZELLAN-TIERFIGUREN UND BLUMEN UND BLÄTTER IN NIEDRIGEN GLASVASEN.

DIE QUELLEN DES BEHAGENS.

EIN WICHTIGES KAPITEL UNSERER HEUTIGEN WOHNKULTUR

VON KUNO GRAF HARDENBERG.

Gute Luft und richtige Beleuchtung sind die Grundbedingungen aller Wohnkultur. Unsere modernen Röhrenheizungen sind die angenehmsten und unentbehrlichsten Erwärmer des modernen Hauses, aber die Mühelosigkeit ihrer Handhabung, ihre wunderbare Bequemlichkeit, macht meist die Menschen sorglos und nachlässig und läßt sie die wichtigen Maßnahmen zur Aufrechterhaltung einer schönen gesunden Luft vergessen. So kommt es denn, daß die Atmosphäre in den Stadthäusern, in den Villen und sogar auch in den Landhäusern zumeist schlechter ist als es Raffinement oder auch nur schlichtes Wohlbehagen verlangt. Hier ermangelt sie der Feuchte, dort der Frische, hier der Leichtigkeit und dort der — sagen wir Ungefärbtheit — alles zum hygienischen und ästhetischen Nachteile der Bewohner. Man sehe sie an, die ständig in der staubhaltigen und trockenen Atmosphäre des Großstadthauses Lebenden; immer haben sie über kleine Leiden zu klagen, Rachenkartarrhe, Kopfbeschwerden, Blutandrang sind häufige Quälgeister des Organismus, von schlimmeren, den Nerven gefährlichen, um keine Schreckgespenster zu malen, nicht erst zu reden. Von einem wirklichen Behagen ist in solchen Räumen nie die Rede und seien sie auch mit Schönheit und Bequemlichkeit aller Art versehen. Ich übertreibe nicht, jeder mit verfeinerten Atmungsorganen Versehene wird mir zustimmen.

Ähnlich steht's mit der Beleuchtung. Licht haben wir genug. Alles leuchtet, daß es nur eine Art hat, Spiritus, Gas, Elektrizität, Azetylen und Petroleum und wie sie alle heißen die zu höchsten Leistungen gepeitschten Sklaven unserer Lichtherrschaft, sie rächen sich für ihre Fron, indem sie uns und unsere Werke schonungslos und ohne Rücksicht beleuchten zum Überdruß. Von oben und von den Seiten schleudern ungezählte Glühbirnen ihre harten Feuergarben in unsere Festsäle, daß Puderstäubchen auf schönen Wangen Schlagschatten werfen, und dort, wo man einst am traulichen Familientische sich im weichen Lichte einer grüngeschirmten Hängelampe glücklich nahe fühlte, da verbreitet nur zu oft ein messingstrotzendes Leuchtmonstrum ein Licht so öde und nüchtern, als seien die Bewohner Zahlen, mit denen es gälte, schwere Berechnungen zu machen oder anatomische Präparate, die einer gründlichen Prüfung bedürfen! Elektrische Aufklärung à tout prix,

bis wir alle Feinheiten, alle zarten Unterschiede des Seelenlebens eingebüßt haben.

Diesem Licht- und Luft-Barbarentum gegenüber heißt es dringlich: Wir müssen lernen, uns mit Geschmack und Kultur, Körper und Seelen zum Vorteil, der Errungenschaften unserer erfindungsreichen Tage zu bedienen.

Das erste Erfordernis zur Verbesserung der Luft in unseren Wohnungen, nicht nur im hygienischen, sondern auch im ästhetischen Sinne, ist Aufstellung von Kaminen in ausgedehntem Maßstabe — neben den versteckt unter den Fenstern anzubringenden Röhrenheizungen. Dann werden wir auch wieder eine erträgliche Luft in unseren Räumen haben. In Frankreich findet sich in der ärmlichsten Portiersloge ein Kamin, und ein petit bourgeois würde sich enterbt vorkommen, wenn er sich der geheiligten offenen Feuerstätte begeben müßte. Er bedarf ihrer zum Ausruhen, zum Träumen nach der Arbeit, er fühlt instinktiv, daß ein offenes Feuer uns geheime Kräfte spendet, darum liebt er es, und ob er darum frieren muß. Sollten wir nicht von ihm lernen?

Die Poesie des Kaminfeuers ist zu oft gepriesen, als daß man noch viel darüber zu sagen brauchte — eins ist sicher, wer sie in trüben Winterabenden einmal erlebt hat, sie ganz gekostet hat, der wird immer den Wunsch haben, zu ihr zurückzukehren. Nirgendwo plaudert, denkt, träumt sichs besser, nirgendwo liest sich besser ein gutes altes oder neues Buch als dort, wo allmählich — ein Abbild unseres Lebens — knorrige Scheite prasselnd lockernd sich verzehren, um endlich langsam in Staub zu zerfallen. Mag der Kamin ein Luxus sein, er ist einer, der besser ist als tausend andere — wie sie auch heißen mögen, und ich meine, selbst der Opfer wert.

Ein anderes Erfordernis zur Verbesserung der Luft ist das Aufstellen von Blumen in Töpfen und in Vasen. Blumen sind gute Freunde, sie haben ein Schicksal, sie haben süßen Duft, sie haben Farben, die das Herz erfreuen — und sie geben der Luft in den Wohnräumen ein angenehmes Etwas, eine Würze, die wohltut, und jeder neue Strauß trägt neuen Reiz hinein.

Bei Festlichkeiten gedenke man auch der schönen Sitte unserer Großmütter, die, ehe die Gäste erschienen, auf einer Kohlenschaufel ein wohlriechendes Lavendelwasser verdunsten ließen, um so der Atmosphäre Farbe und Feierlichkeit zu verleihen, und um auch die Geruchsorgane der Kömmlinge zu bewirten. Im Herrenzimmer, wo der Rauch der Zigarren leicht aufdringlich wird, ist ein Ozonlämpchen wohl am Platze, wenn der brennende Kamin nicht seine Schuldigkeit tut, und die blauen Wolken dampfender Kräuter verscheucht. Ähnlich wirkt auch Fichtennadelduft in einer Räucherlampe. Trockenes Räucherwerk ist weniger zu empfehlen, es hinterläßt leicht unangenehme Nebengerüche und bereichert die Luft nicht mit Feuchtigkeitsgehalt, wie die bekannten Räucherlämpchen, die brodelnd in einem Eckchen erfrischenden Duft verbreiten! Für Damen- und Empfangszimmer geben englische Riechsalzdosen ein leises und angemessenes Parfüm, auch japanische Riechbüchsen, die mit aromatischen Kräutern gefüllt sind. — Die Luft des Festsaales schmücke man mit Ambré, das den Geistern der Heiterkeit wohlgefällig ist.

Viel Angenehmes gewährt auch der Duft von verbrannten Fichtenzweigen, namentlich im Winter, wo er die Poesie des Weihnachtsfestes vorgaukelt, um nur eine der vielen Möglichkeiten, die Luft zu „poetisieren", noch aufzuzählen. Im Speisezimmer ist eine kühle Temperatur das Angemessene, dabei empfiehlt es sich, bis zum Eintritt der Gäste für frische Luft von außen zu sorgen. Nichts ist unerfreulicher, als wenn den Gast beim Eintritt schon ein Duft-Potpourri der kommenden Speisekarte begrüßt.

Zimmer geschmackvoll zu erhellen, ist eine große Kunst. Hier viel, dort wenig — je nach Bedarf das Richtige zu tun —, ist eine ästhetische Wissenschaft, die einer Hausfrau den Ruhm, Behagen um sich zu verbreiten, einträgt. Wie wir in Gesellschaften unbeliebt werden, wofern wir es unternehmen, den Pfad der Grazien zu verlassen und mit nüchternen Wahrheiten um uns werfen, so werden wir eine geladene Freundesschar schwerlich ergötzen, wenn wir ringsum nackte Glühbirnen strahlen lassen. So spornen wir denn unsere Phantasie an, dem Lichte Freundlichkeit und Heiterkeit, Milde und Geist zu verleihen. Es ist das nicht so schwer: schöne Seiden, zierlich um Drahtgestelle gerafft, Papierschirmchen geschmackvoll angebracht, können Wunder wirken — zumal wenn die Höhen der Lichtquellen wohl abgewogen sind. Kluge vornehme Damen aus reichen Häusern bevorzugen noch heute das goldig schmeichlerische Licht der Wachskerzen und der glucksenden Moderateurlampen, allen Künsten der Elektriker zum Trotz. Sie sind nicht unweise. Wer die Poesie dieser Beleuchtung kennen gelernt hat, der weiß, welchen Zauber sie ausstrahlt: es ist etwas vom Schimmer des goldenen Zeitalters, von dem „trinkbaren Golde", in das Rembrandt seinen Pinsel tauchte, darum. Bei intimen Festen im kleinen Freundeskreise sollte man jedenfalls stets Askese des elektrischen Lichtes pflegen. Elek-

Elektrisches Licht wirkt ermüdend, ja einschläfernd, das ist eine wissenschaftliche Tatsache. Auch eine musikalische Veranstaltung gewinnt an Poesie beim Scheine einiger flackernder Kerzen, und die von leicht beweglichen Flammen vibrierende Luft schmiegt sich gefällig den Rhythmen der Instrumente oder des Gesanges an! Kontrastwirkungen zu bedenken ist vor allem Sache des Beleuchtungs-Ästhetikers. Das Festliche des Ballsaals mit seinen strahlenden Kronen wirkt doppelt glänzend, wenn in den Zimmern ringsum gedämpftes und weise gefärbtes Licht waltet. Wo die Farben eines Gemaches, Blumenschmuck und kostbare Teppiche herrschen sollen, verteile man das Licht so, daß es die gewünschte Wirkung erziele und dämpfe es nach Bedarf, doch ohne es zu färben. Bei hellen, einfarbigen und mehr architektonisch gehaltenen Räumen wende man das umgekehrte Verfahren an: Farbige Lampen mögen hier den Fluß edler Linien zeigen.

Die Prunkliebe der 80er Jahre liebte es, Festtafeln, die sie reich mit silbernen Tafelaufsätzen zierte, nur so zu beleuchten, daß sie und ihre Schätze und die, die daran festeten, beleuchtet waren. Eine Beleuchtung der umgebenden Wände vermied sie, und bewirkte dadurch, daß die aufwartenden Diener im Dunkel verschwanden oder aus dem Dunkel auftauchten, wie gute Geister im Feenpalast! Es war das eine kulturell feine Sitte, die der Wiederbelebung in weiteren Kreisen wert wäre, sie konzentrierte die Gesellschaft auf sich und gab den bunten Gestalten, den schönen Frauen in ihrem Schmucke zumal, den denkbar vorteilhaftesten Hintergrund. Die modernen Versuche, das elektrische Licht versteckt anzubringen und eine Art Tageslicht vorzutäuschen, halte ich für unkünstlerisch, abgesehen davon, daß dieses Licht durchaus nicht angenehm ist in seiner reizlosen Gleichmäßigkeit. Der Lebenskünstler liebt die Nacht zu sehr und ihre Reize, wenn sie gegen offene Waffen kämpft, als daß er sich zu Versuchen, sich über seine Freundin zu belügen hergeben würde.

Das Tageslicht, wie es durch die Fenster einfällt, richtig für die Stellung des Mobiliars nutzbar zu machen, ist eines der großen Geheimnisse des Wohnkünstlers. Hierfür ist maßgebend, daß den Menschen sein nach Wohlbehagen lüsterner Instinkt stets zu Sitzplätzen zieht, wo das Auge keine Blendung erfährt und sich dem Blick eine erfreuliche Schau bietet. Ferner will ein im Unterbewußtsein schlummernder atavistischer — sagen wir — Sicherheitsmentor nicht gerne von Eintretenden im Rücken überrascht werden. Diese beiden Faktoren geben, wenn sie praktisch nutzbar gemacht und für die Aufstellung im Auge behalten werden, eine sichere Gewähr für das, was man ein „gemütlich" eingerichtetes Zimmer heißt.

Man stelle also die bequemsten Sitzgelegenheiten möglichst so auf, daß der sie Benutzende den Rücken der Fensterwand zukehrt und mit dem Auge die Zimmertür und die Wand, welche, als den Fenstern gegenüberliegend, zum Aufhängen von Bildern am geeignetsten erscheint, übersehen kann. Man wird das Vorteilhafte dieser Maßnahme sofort einsehen.

Für Empfangsräume ist eine solche Verteilung der Möbel eine absolute Notwendigkeit, denn nur auf diese Weise ist es dem Empfangenden möglich, die Eintretenden zu überblicken und zu begrüßen.

Die französische Salonkultur des 18. Jahrhunderts und auch die englische unserer Zeit hat diesen Grundsätzen stets Rechnung getragen, indem sie allen Sitzgelegenheiten größte Beweglichkeit verlieh und z. B. Kanapees und Sofas stets so konstruierte, daß sie, unabhängig von den Wänden, mitten in den Zimmern aufgestellt werden konnten.

Hiervon könnten wir lernen, denn trotzdem wir als moderne Nomaden auf ein Leben in gemieteten Wohnungen angewiesen sind, lassen wir uns immer noch von unseren Möbelkünstlern schwere, nur an Wänden unterzubringende Sitzmöbel erfinden, die uns bei jedem Wohnungswechsel in Verlegenheit setzen.

Endlich wäre noch dem Spiegel als Faktor für die Beleuchtung beziehungsweise Erhellung von Innenräumen ein Wort zu reden.

Der Wunsch unserer Innenraumkünstler, möglichst viel von weltentrückter Intimität zu geben, um dem Menschen sein Heim im Sturme des modernen Lebens besonders lieb zu machen — hat den Spiegel ganz aus den modernen Wohnräumen verbannt. Das spiegellose Gemach verschont den Bewohner mit Wahrheiten, es erzieht nicht an ihm herum, sondern überläßt ihn ganz seiner inneren Welt — das ist ein Vorteil, den man nur begrüßen kann, zumal für Arbeitszimmer oder friedliche Familienzimmer. Anders, denke ich, ist es mit Festräumen und Empfangszimmern, hier soll der Spiegel nicht fehlen. Hier, wo sich jeder im Festtagskleide und im Schimmer von Lichtfluten gefällt, wo jeder trachtet, sein Bestes zu geben und ein Besserer zu sein, da ist der Spiegel nicht der trockene Pädagoge, da ist er wie die lachende Wasserfläche in der Natur, die freundlich und zart das bunte Leben, das sie umgibt, zum angenehmen Bilde gerahmt, wiederholt: Ein Freund der Heiterkeit und der Anmut. —

GOLDSCHMIED EMIL LETTRÉ – BERLIN. TEE- UND KAFFEE-SERVICE IN SILBER

SILBERNER ANHÄNGER MIT KORALLENGEMME.

BROSCHE IN GOLD, MIT PERLE UND SAPHIR.

KORALLENSCHNUR. VERSCHLUSS MIT MONDSTEINEN.

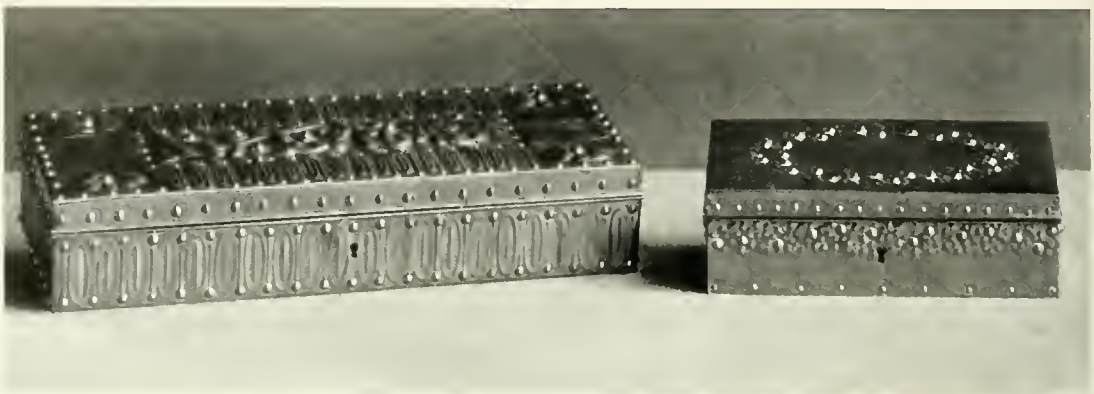
GOLDSCHMIED EMIL LETTRÉ-BERLIN.

SILBERNER DECKEL-BECHER.

MARGARETE VON BRAUCHITSCH MÜNCHEN.

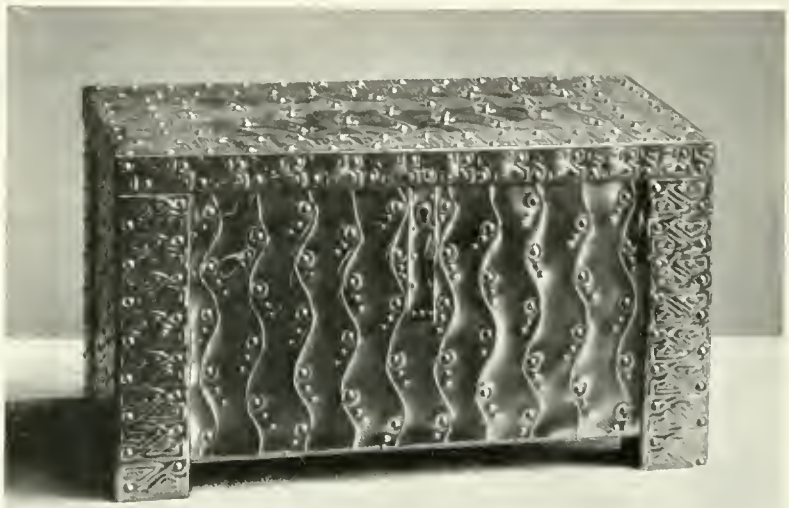
TISCHDECKE, LÄUFER UND KISSEN MIT KURBELSTICKEREI.

MARG. VON
BRAUCHITSCH
MÜNCHEN



CH. KRAUSE.

KASSETTEN
UND TRUHE
IN MESSING.



CH. KRAUSE. KLEINE TRUHEN IN MESSING.

PROFESSOR MAX LÄUGER KARLSRUHE. ELEKTRISCHE TISCHLAMPEN.

PROFESSOR MAX LÄUGER—KARLSRUHE. ELEKTRISCHE TISCHLAMPEN MIT MAJOLIKA-FUSS.

General-Vertretung: Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst Dresden G.m.b.H.

MARION KAULITZ GMUND. Münchner Künstlerpuppen.

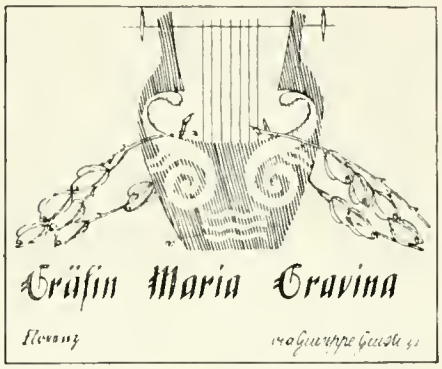
MÜNCHNER KÜNSTLER-KAULITZ-PUPPEN.

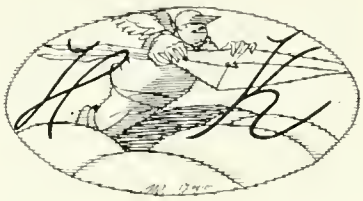
Noch vor wenigen Jahren beherrschte ein gänzlich verderbtes Schönheitsideal jene Sonderwelt der Puppen. Das sachlichste und unentbehrlichste Spielzeug war einer verfehlten Prunksucht zuliebe künstlerisch und auch praktisch völlig entwertet. Die lächerlichsten Kostüme, ausdruckslose, süßliche Gesichter und karikaturenhafte Gesamtformen hatten sich im Laufe der Jahrzehnte so eingebürgert, daß die wenigsten eine Besserung für erstrebenswert erachteten, ja, daß die ersten Versuche einer künstlerischen Reform auf vielfältige Widersprüche stoßen mußten. Die schädlichen Einflüsse dieser „puppenhaften" Puppen auf das künstlerische Empfinden der heranwachsenden Jugend liegt zu nahe, um weitere Beweise dafür anzuführen. Aber es darf darauf hingewiesen werden, daß die in Kunst- und Geschmacksdingen nicht erzogene Menge regelmäßig solchen „Kunst"werken den Vorzug gibt, die den süßlich verkitschten Gebilden entsprechen, die ihrer Kindheit Begleiter waren. Eine gewaltige Kluft liegt zwischen den aufgedonnerten, geschminkten Dämchen, die man bisher der zärtlichen Sorge des Kindes angemessen glaubte und den hier wiedergegebenen Puppen. Das ist Spielzeug, echtes und kindliches. Köstlich ist Ausdruck und Geste jedes dieser drolligen Wesen. Jeder Kopf hat Charakter und doch ist jeder so weit stilisiert, daß unerwünschte realistische Wirkungen ausgeschaltet sind. Ganz besondere Aufmerksamkeit wendet Marion Kaulitz der Bekleidung ihrer kleinen Gesellschaft zu. Alles entspricht wirklichen Kinder-Kleidchen. Daß dabei auch die verschiedenen Trachten unserer Land-Bewohner berücksichtigt sind, dürfte in vielen Fällen besonders schätzenswert sein. F.

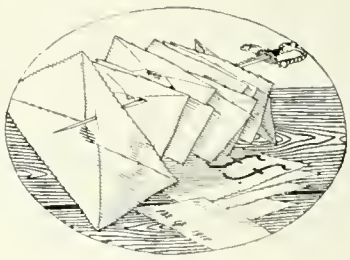
MARION KAULITZ GMUND. Münchner Künstlerpuppen.

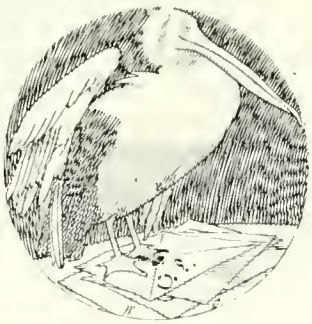
MARION KAULITZ
IN GMUND
AM TEGERNSEE.

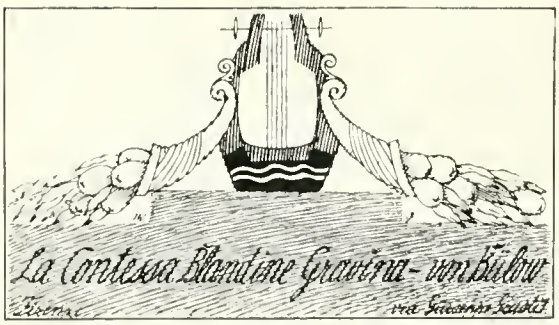
GRUPPEN
VON MÜNCHNER
KÜNSTLERPUPPEN.





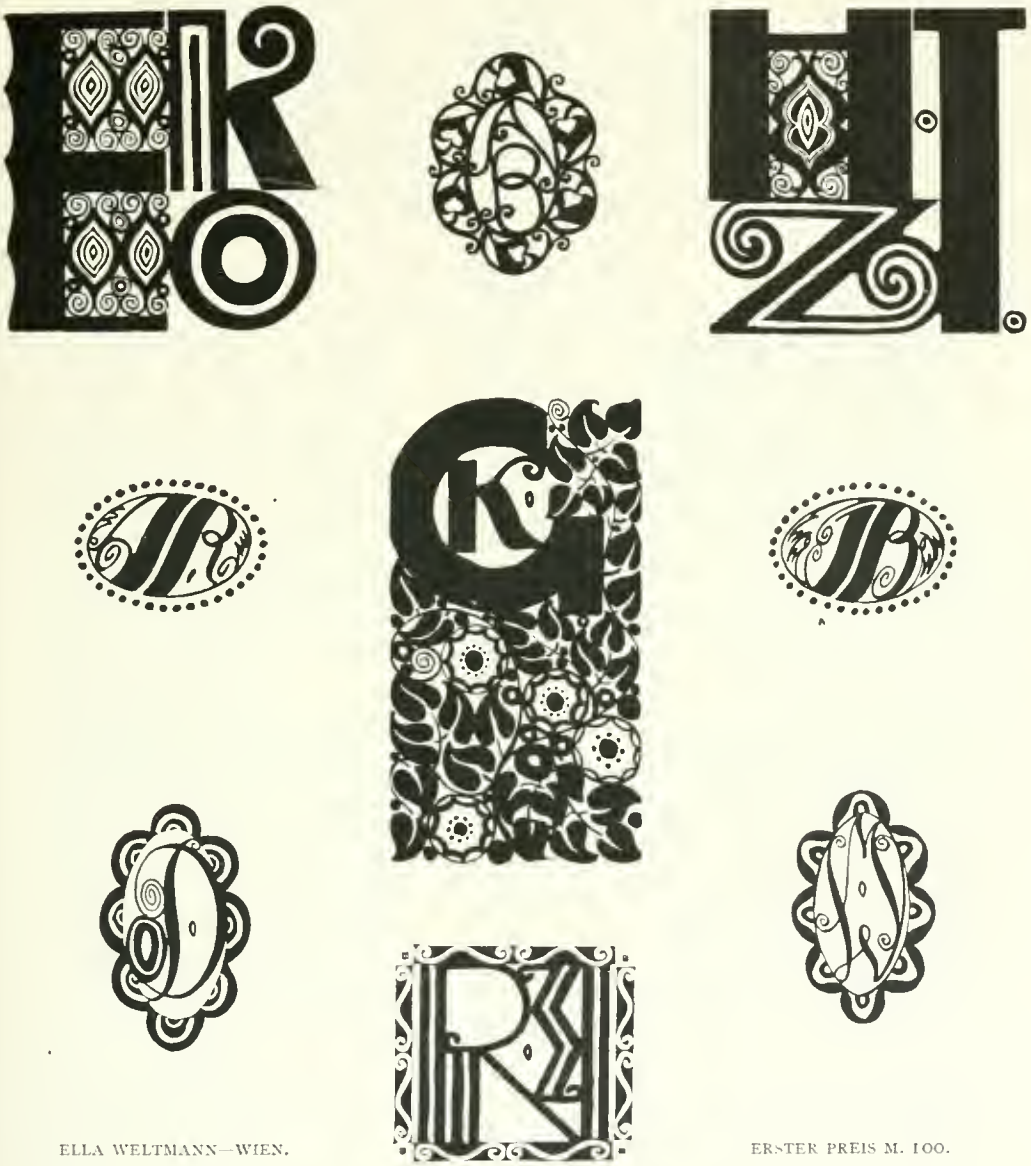






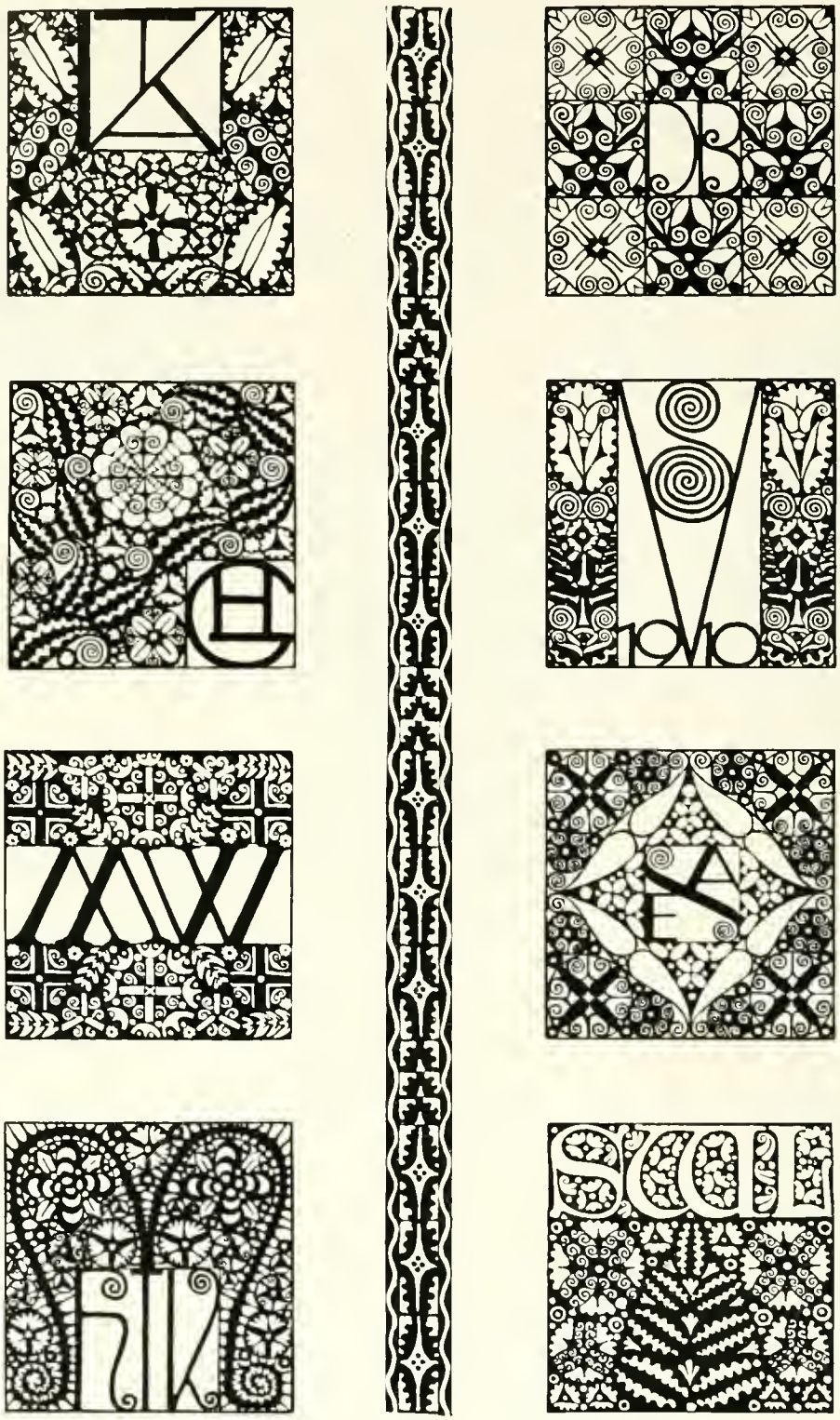
WILLI GEIGER FLORENZ. BRIEF-VIGNETTEN UND BESUCHS-KARTEN.

REDAKTIONELLER WETTBEWERB: MONOGRAMME UND SIGNETS.

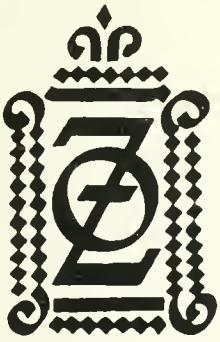


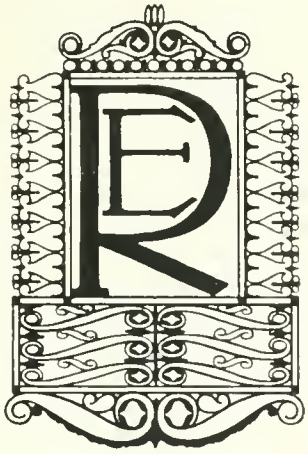
ELLA WELTMANN—WIEN. ERSTER PREIS M. 100.

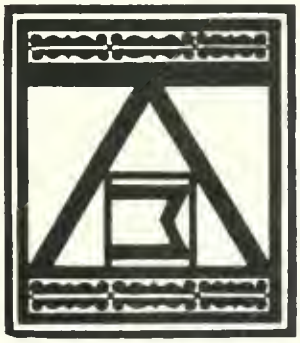
Formvollendete, durchgearbeitete Monogramme oder Signets mit reicher Ornamentik war die Aufgabe, die wir mit unserem Preis-Ausschreiben der jungen Künstlerschaft stellten. Es sollten neue Möglichkeiten gefunden und Anregungen geboten werden, die bürgerlichen Zeichen, das Monogramm und das Signet, weiter zu entwickeln. Eine stattliche Zahl von Bewerbungen lag den Preisrichtern zur Beurteilung vor, und die Sichtung war deshalb besonders schwierig, weil bei den 430 Projekten durchgängig ein Widerspruch bestand zwischen der Originalität und der Verwendbarkeit der Zeichen, indem diese entweder originell und praktisch unmöglich oder aber brauchbar und völlig uninteressant waren. Nach sorgfältiger Prüfung wurden die Preise, wie aus den Abbildungen ersichtlich, verteilt, und es wurde dabei der Eleganz der Erscheinung und dem künstlerischen Herausarbeiten eines



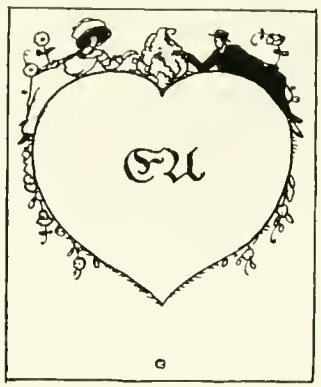
OTTO RODEWALD HAMBURG. ZWEITER PREIS.







MAX KÖRNER UND BERTA PEIPERS STUTTGART. EIN DRITTER PREIS.

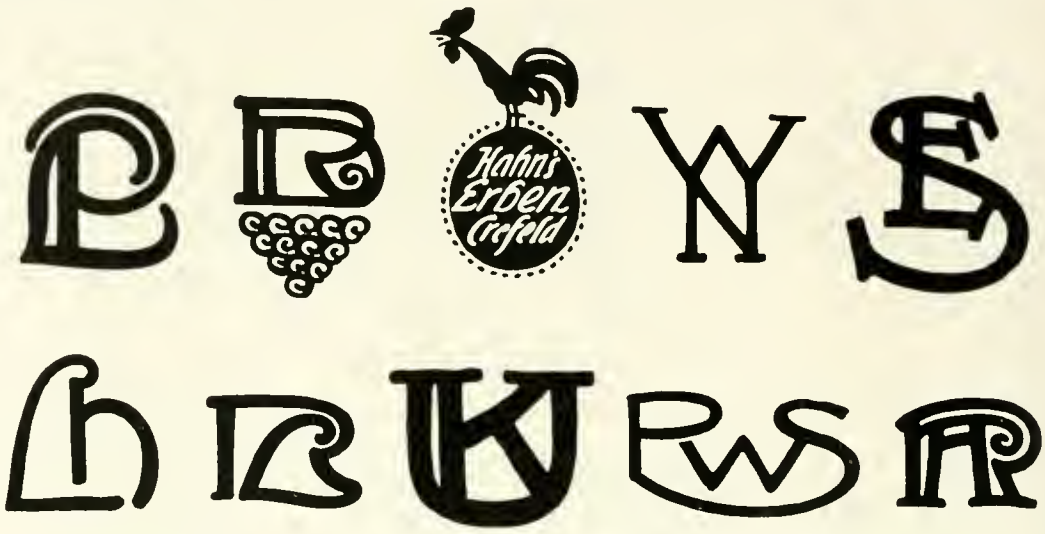


MALER ERICH BÜTTNER- BERLIN. EIN DRITTER PREIS.

MILLA WELTMANN – WIEN. EIN DRITTER PREIS.

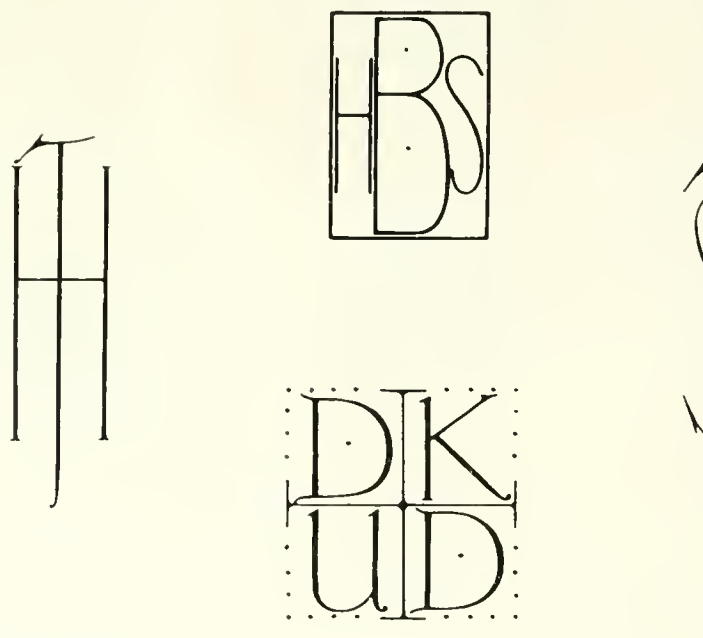
neuen Gedankens eine höhere Bewertung zugesprochen als der bloßen Deutlichkeit und unmittelbaren Verwendbarkeit. Die Preisträger sind: I. Preis Mk. 100 Ella Weltmann–Wien, Motto „Adda"; II. Preis Mk. 60 Otto Rodewald–Hamburg, Motto „Deutsche Kunst und Dekoration"; ein III. Preis Erich Büttner–Berlin, Motto „R. A. T. D."; ein III. Preis Max Körner und Berta Peipers–Stuttgart, Motto „Filu"; ein III. Preis Milla Weltmann–Wien, Motto „Excelsior".

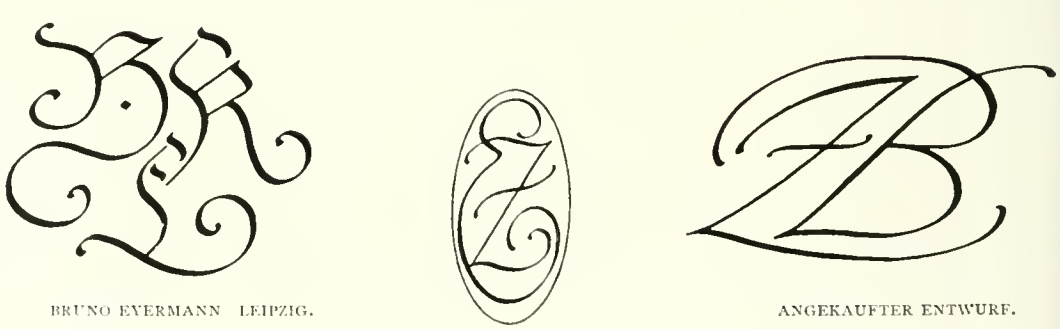
Weiter wurden angekauft die Arbeiten Motto „Nur Acht": Bruno Eyermann–Leipzig; Motto „Düne": Jos. Fuchs–Stuttgart; Motto „Peter": Lotte Krause-Rudolf–Dresden; Motto „Eigenzeichen": Joseph Sobainsky–Breslau; Motto „Vögerl": Ella Weltmann–Wien. Lobend erwähnt wurden 14 Arbeiten und zwar: Motto „Nebenbei": Dipl.-Arch. Marius Amonn-Bozen; Motto „Ruhe": Willy Belling–Berlin; Motto „Verschiedenes": Georg Breitwieser–Langstadt bei Babenhausen; Motto „Gut Holz-Alle Neun": Paul Dienst–Dresden; Motto „Rosengarten": Toni Hofer–Wien; Motto „Germania" und „1870 1910": A. Holub–Wien; Motto „Thaddäus": H. Th. Hoyer–Neubabelsberg; Motto „Orplid": H. Jost–München; Motto „Arbeit und Alphabet": G. Kalhammer–Wien; Motto „Allerlei": E. Laube Berlin; Motto „Mein Eigenzeichen": G. Lupke–Hannover; Motto „Rachel": W. Richter–Zwiesel; Motto „K. T.": Klemens Thomas–München. DIE SCHRIFTLEITUNG.



JOSEPH SOBAINSKY — BRESLAU.

ANGEKAUFTER ENTWURF.

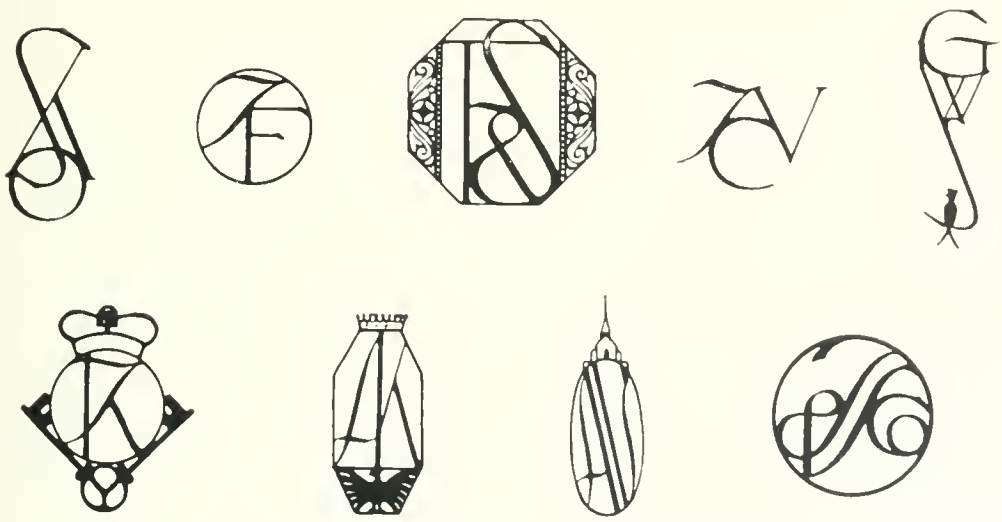




BRUNO EVERMANN — LEIPZIG.

ANGEKAUFTER ENTWURF.

LOTTE KRAUSE-RUDOLF DRESDEN. ANGEKAUFTER ENTWURF.



JOSEPH FUCHS STUTTGART. ANGEKAUFTER ENTWURF.

AUSSTELLUNG IN HERFORD. SCHMUCKHOF U. EINGANG.

KLEINE KUNST-NACHRICHTEN.

SEPTEMBER 1910.

HERFORD. Die Vereinigung nordwestdeutscher Künstler. Nach der glänzenden Ausstellung in Oldenburg 1905 hat die Vereinigung im großen Wettbewerb auf Berliner und Düsseldorfer Ausstellungen eine beachtenswerte Stellung im Deutschen Kunstleben sich gesichert. In der engeren Heimat ergreift sie jede Gelegenheit, durch hervorragende Ausstellungen gute Kunst zu fördern, das hemmende Banausentum so mancher unserer Kunstvereine aber kraftvoll zu bekämpfen.

So war in diesem Jahre die Ausstellung in Lübeck, in der alten Katharinenkirche, ein künstlerisches Ereignis speziell für die Stadt, in der der Kunstbedarf gewöhnlich auf Auktionen mit elendester Kitschware gedeckt wird. Ferner ist in Oldenburg auf Anregung der Vereinigung ein Galerieverein gegründet, dem jährlich ca. 8000 Mk. zur Verfügung stehen zum Ankauf von Werken nordwestdeutscher Künstler. Der Staat mit seinem Kunstetat von jährlich 10000 Mk. hat erfreulicherweise die Ziele des

GARTEN DER AUSSTELLUNG DER VEREINIGUNG NORDWESTDEUTSCHER KÜNSTLER IN HERFORD.

AUSSTELLUNG IN HERFORD.

Galerievereins auch zu seinen eigenen gemacht. — Mit Freuden folgte man jetzt einer Einladung nach Herford zu einer Kunstausstellung, die mit der Gewerbe- und Industrie-Ausstellung verbunden wurde. Unter den Ausstellern befinden sich die besten Kräfte der Vereinigung, Kalckreuth mit einer Sammlung von 5 Bildern, darunter das Porträt der Frau L., Vogeler mit dem Wintermärchen und vier anderen Werken, Ulrich Hübner, Vinnen, Kuehl, Olde, Dettmann, zwei Bilder des verstorbenen Overbeck, Linde-Walther, Oppler, Burmester, Eitner, Illies etc., Behn sandte seinen Panther, Peterich die Büste des Großherzogs von Oldenburg, Roemer die Pferdchen, Barlach den Zecher. In einer von Bäumen eingerahmten neu erbauten Kunsthalle standen für die Vereinigung sechs Räume, sowie ein kleiner, streng architektonisch gegliederter Schmuckhof zur Verfügung. Den Übergang zu letzterem bildet ein heiteres sonniges Gartenzimmer von Heinrich Vogeler, das mit seinen grünen Wänden, weißlackierten Binsenmöbeln und lustigen Blumenornamenten zu behaglichem Ruhen einladet. Von ihm aus sieht man auf den stillen Blumenhof mit plätscherndem Brunnen, weißen Bänken, geschorenen Buchsbäumchen, der einigen Hermen und dem Ruhenden Knaben von Schmarje Platz bot. OTTO.

HEINR. VOGELER GARTEN-ZIMMER.

G. METZENDORF – ESSEN. Kleinwohnhaus.

BRÜSSEL. Gg. Metzendorf Essen, dem Baumeister der Margarethe Krupp-Stiftung, ist es von den Konkurrenten unangenehm leicht gemacht worden, in der Siedelung der Kleinhäuser der Welt-Ausstellung mit seinen beiden Holzbauten die beste Leistung zu bieten. Das belgische, das französische und das luxemburgische Haus haben von vornherein auf den Versuch einer künstlerischen Gestaltung verzichtet, und die Erbauer des im Entwurf sehr gut ausgearbeiteten englischen Hauses verdarben sich ihre ganze Arbeit, indem sie die Ausführung verständnislosen Unternehmern überließen, die zumal die Innen-Ausstattung ganz und gar verpfuschten. Unsere Abbildungen geben Proben der originellen Lösung des einen Hauses. Man sieht, daß der Eindruck von Wohnlichkeit und Behaglichkeit erstrebt und erreicht ist, insbesondere in der Bildung des großen schützenden Daches mit dem niederen Giebel-Ausbau und der mit der Dachkonstruktion verbundenen offenen Halle. Im Innern die gleiche Absicht, den traulichen Charakter des deutschen Wohnraums darzustellen, der sich auch in der Bildung einer sog. „Wohnküche“ gut festhalten läßt.

Wohnraum im Kleinwohnhaus.

GEORG METZENDORF ESSEN. Veranda des Kleinwohnhauses.

AUS DER SIEDELUNG DER KLEINHÄUSER A. D. BRÜSSELER WELTAUSSTELLUNG.

Das ganze Haus ist nach einem patentierten Dreischichtverfahren der Firma Gebrüder Siebel in Düsseldorf aus Holz hergestellt. Es handelt sich um glatte, durch je zwei Luftschichten getrennte Bohlenflächen, die den Vorzug großer Wärme im Winter und großer Kühle im Sommer mit dem der Leichtigkeit des Materials verbinden. Die Häuser sind in kürzester Frist aufgebaut und ebenso geschwind wieder auseinandergenommen. Da es an wirklich wertvollen Vorbildern für Holzwohnhäuser noch betrüblich mangelt, so darf man den neuen Kleinhäusern Metzendorfs auch nach dieser Richtung eine prinzipielle Bedeutung zuerkennen. — WR.

I. PREIS. WOHN- UND SCHLAFRAUM. ENTWURF: FERD. STEINER. AUSFÜHRUNG: ADOLF JIRETZ – WIEN.
Eiche halbdunkel imprägniert, mit wasserfestem Lack eingerieben. Preis des Zimmers: K. 550.— (M. 467.50).

II. PREIS. WOHN- UND SCHLAFRAUM. ENTWURF: ARCH. HANS HLOUCAL. AUSFÜHRUNG: PAUL DONATH – WIEN.
Eiche geräuchert, gewichst. Preis des Zimmers: K. 570.— (M. 484.50).

III. PR. SCHLAFZIMMER. Erle. Preis: K 461.— (M. 392 —).
ENTW.: K. K. PROF. O. WYTRLIK. AUSF.: FR. WYTRLIK-WIEN.

I. PREIS. KÜCHE. Preis: K. 115 — (M 97.75).
ENTW.: FERD. STEINER. AUSFÜHRG.: ADOLF JIRETZ – WIEN.

KLEIN-BEAMTEN- UND ARBEITER-WOHNUNGEN IM MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE WIEN.

WIEN. Ein Wettbewerb für Kleinbeamten- und Arbeiterwohnungen, veranstaltet vom k. k. Museum für Kunst und Industrie, brachte bemerkenswerte Ergebnisse, die bei Gelegenheit des „Neunten internationalen Wohnungskongresses“ zur Schau gestellt wurden.

Die Konkurrenz erstreckte sich auf zwei Wohnungstypen, die für österreichische Kleinwohnungen üblich sind und zwar: Type A bestehend aus: Zimmer mit Bett, Kabinett, Vorraum und Küche (oder Wohnküche), Type B bestehend aus: Zimmer und Küche (oder Wohnküche); die Wohnungen sind für Familien zu 4 Personen gedacht.

Die Kosten der Gesamt-Einrichtung für Wohnungstype A durfte 900 Kronen, die der Wohnungstype B 600 Kronen nicht überschreiten. Die Preis-Bewerber mußten sich zur Herstellung von mindestens 50 Exemplaren jeder Einrichtung und Ablieferung innerhalb 2½ Monaten nach Bestellung verpflichten. Die Bestellung und Lieferung wurde unter Kontrolle der Museumsleitung gestellt.

Einige der prämiierten Arbeiten sind vorstehend im Bilde gegeben. Besonders die mit dem I. Preise ausgezeichnete Arbeit verdient alle Anerkennung, aber auch die ohne Preis gebliebenen Einrichtungen sind durchweg verdienstvolle Arbeiten. Soll jedoch der minderwertigen Trödelware, die um teures Geld alle Haushaltungen verunstaltet, der Boden entzogen werden, so wäre bei künftigen Konkurrenzen auch zu berücksichtigen, daß dem Durchschnitt der österreichischen Kleinbeamten und Arbeiter selbst die Summe von 900 Kr. oder 600 Kr. für eine Einrichtung kaum erschwinglich ist. K. W.

ELBERFELD. Die Dreihundertjahrfeier der Stadt ist nicht nur in ihrer äußeren Erscheinung überaus würdig verlaufen, sondern sie hat auch Anregung zu einer ganzen Reihe von Stiftungen und Schenkungen gegeben, von denen ein großer Teil, auch in direkten Aufträgen, der Kunst zu gute gekommen ist oder noch kommen soll. So hat das Museum allein 10 Gemälde von kunstsinnigen Bürgern erhalten, darunter sehr wertvolle und künstlerisch bedeutsame Schöpfungen. Das Museum erhielt ferner die berühmte Sammlung Weyerbusch alter Porzellane von Berlin, Meißen, Wien, Sèvres, Höchst und anderen Manufakturen, mehrere hundert Gefäße und Figuren umfassend, sowie eine kostbare Kollektion neuerer Kopenhagener Porzellane, zum Teil nicht mehr im Handel, überwiesen. Zum Ankauf von Kupferstichen wurden 5000 Mk., zum Ankauf einer kleinen Bronze 500 Mk. gestiftet, weiter als Geschenk eine Bronze von Rodin. Die neue Knabenmittelschule erhielt den Goldschmiedbrunnen des Düsseldorfer Bildhauers Fritz Coubillier als Geschenk. Außerdem erhielt die Stadt für den großen Exerzierplatz einen monumentalen Brunnen von Bernhard Hoetger als Geschenk des Freiherrn August von der Heydt sen. Wir werden unsern Lesern demnächst diesen herrlichen Brunnen im Bilde vorführen. Fast sämtliche Lehrer der Kunstgewerbeschule waren aus Anlaß der Jubelfeier mit künstlerischen Aufträgen auf Votivtafeln, Ehrenadressen, Einbanddecken, plastischen Schmuck und dekorativen Malereien bedacht. Zwei große Geldstiftungen, eine in Höhe von 40000 Mk. seitens des Herrn Kommerzienrats August Bayer gegeben, und eine seitens der Stadt unter Beihülfe privater Zuwendungen auf 100000 Mk. normiert, sollen für die Ausbildung begabter Kinder dienen. Somit wird auch die Kunst im Wuppertale zu ihrem Recht kommen. Leider ist die Handwerker- und Kunstgewerbeschule als Institut bei der Jubelfeier ganz leer ausgegangen; die ihr seit Jahren für diese festliche Gelegenheit in Aussicht gestellte Grundsteinlegung zu dem ihr zu wünschenden, weil notwendigen Neubau, ist unterblieben. –

Zur Förderung der bergischen Bauweise, deren Blütezeit im 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts war, ist ein Wettbewerb für Fassaden-Entwürfe zum Austrag gebracht worden, der sich einer sehr großen Beteiligung seitens der deutschen Architekten zu erfreuen hatte. Eingegangen waren dafür 741 Zeichnungen. Verlangt waren Entwürfe zu Einfamilienhäusern mit Vorgärten, zu eingebauten Miets- und Geschäftshäusern, zu Eckhäusern, größeren Geschäftshäusern und zu ländlichen Gehöften. Neben den zur Verteilung gelangten Preisen des Ausschreibens konnten noch zahlreiche Entwürfe angekauft werden. Solche Preis-Ausschreiben sind gewiß im Sinne der Denkmal- und Heimatschutzpflege äußerst anregend. Die Zeit muß lehren, welcher Gebrauch davon gemacht wird und inwieweit solche Entwürfe nun auch in unserer Zeit wirklich brauchbar sind. Von anderen, verwandten Wettbewerben ist das künstlerisch gewiß wertvolle Entwurfsmaterial nicht zur Auferstehung gekommen, sondern hübsch in großen Mappen verblieben. Hoffentlich ersteht dieser Wiederbelebung bergischer Bauweise nicht ein ähnliches Schicksal.

Der Neubau des Warenhauses L. Tietz Akt.-Ges. ist dem Kunstgewerbeschul-Direktor Professor Wilhelm Kreis–Düsseldorf übertragen worden. Das gewaltige Projekt hat in der Fassaden-Ausbildung mit drei Straßenfronten zu rechnen. – Zur Förderung der künstlerischen Interessen hat sich hier ein „Bergischer Bund“ gebildet, der nicht nur zu allen öffentlichen Kunst- und Baufragen Stellung nehmen will, sondern auch das geistige Leben, einschließlich Theater, Literatur und Musik, zu heben gedenkt. Die Mitglieder werden berufen, resp. vom Ausschuß und bereits gewählten Mitgliedern in Vorschlag gebracht. K. H. O.

BILDHAUER RICHARD ENGELMANN—DAHLEM. Ein neuer Brunnen in Görlitz.

DARMSTADT. Hans Ungers Kollektiv-Ausstellung. Unger hat sich bei den Darmstädtern auf der „Künstlerbund-Ausstellung" wohl eingeführt, seine „Sonnen-Adoration", jener goldene Nachklang süßer Erinnerungen an den Zauber einer Ruth St. Denis, fand Freunde im Publikum und einen erwerbenden Gönner im Landesherrn. Das wirkte anregend, mehr zu zeigen. So rüstet der Künstler eine Ausstellung für Darmstadt, die im September den Kunstverein bevölkern soll. Es wird viel des Neuen und Anregenden erscheinen und die verräterischen Kostproben, die die vorliegende Nummer auf Seite 9—15 bringt, deuten schon darauf hin, daß man Gelegenheit zu ernsten Erwägungen haben wird über mehr denn einen Punkt der Wirksamkeit Ungers.

Koloristen in die schwarz-weiße Valeurskala des Zinks zu bannen, heißt meist soviel wie schillernde Schmetterlinge alles flimmernden Schimmers berauben. Wo der zeichnerische Gehalt schwach ist, wird Vorsicht dem Publikum stets erst die Originale und später die photographische Reduktion gewähren. Bei Unger durfte das entgegengesetzte Verfahren angewendet werden. Sein überstarker dekorativer Geist weiß das Bildskelett straff und fest aufzustellen, seine Linien fließen ohne Kleinlichkeit und vor allem: seine raffinierten Farbensynthesen – stellenweise unerhörte Wagstücke – erscheinen im Lichtbilde weniger unwahrscheinlich, als man angesichts des Urbildes argwöhnen sollte, mag ihnen auch von ihrem Zauber das meiste, von ihrem Glanze alles genommen werden. Das was sie gegenständlich zu bezeichnen haben, bleibt meist erkenntlich, und wo nicht, wirkt es, was weit mehr in Betracht kommt für den Genuß reproduzierter Malwerke, als harmonische Stimmungsnote so, daß der Gehalt des Bildes immer klar bleibt.

Ein Beleg hierfür bildet das „Bildnis der Tochter" des Künstlers, dessen eigentümliche Farbenreize für den Beschauer nicht zu ahnen sind und das doch von seiner Seele dem Fühlenden so viel vermittelt als nötig ist, um in ihm den lebhaften Wunsch nach dem Original reifen zu lassen. Dasselbe gilt von der reizvollen „Eisläuferin". Nicht ganz auf gleicher Höhe stehen die beiden Bilder „Theben" und das „Spanische Mädchen".

In den Florentiner Pastellstudien begibt sich Unger auf das Gebiet des psychischen Ausdrucks, das ihm früher, als sich ihm die Schönheit der Farbe noch nicht so sicher ergab wie heute, ferner lag und unbegehrlicher erschien. Ein glücklicher Schritt, der hoffentlich die Zukunft des Künstlers bereichert. KUNO GRAF HARDENBERG.

PROF. E. RIEGEL-DARMSTADT. PUTTEN IN STEINGUT.

AUSF., WÄCHTERSBACHER STEINGUT-FABRIK.

DARMSTADT. Mit den hier abgebildeten kleinen Kunstwerken, die auf Anregung und im Auftrage der Großherzogin von Hessen entstanden sind, wird u. W. erstmals der Versuch gemacht, eine in den nordischen Ländern schon eingebürgerte schöne Sitte auch bei uns einzuführen. Der Verkauf des Wandtellers und der Putten, zu denen noch zwei etwas größere in Arbeit befindliche Figuren, „Fürst und Fürstin“ hinzukommen, geschieht zum Zwecke der Wohltätigkeit: der Reingewinn fließt dem Protektorat der „Großh. Zentrale für Mutter- u. Säuglings-Fürsorge in Hessen“ zu, die ihn zum Besten bedürftiger Mütter und ihrer Kinder verwenden wird. Es ist zu erwarten, daß die Bestrebungen der Großherzogin weitesten Beifall finden, denn es ist sicherlich ein schöner Gedanke, Beiträge zu wohltätigen Zwecken durch Lieferung wirklicher Kunstwerke anzuregen und zu quittieren. Der Wandteller ist „Kopenhagener Porzellan“ mit blauer Handmalerei (Preis Mk. 10). Die Riegelschen Putten sind „Wächtersbacher Steingut“ mit leichter farbiger Bemalung; sie eignen sich besonders als Tafeldekoration und als Schmuck für den Damen-Schreibtisch. In allen größeren Porzellangeschäften werden die Gegenstände käuflich sein, auch können sie durch die Großherzogliche Zentrale für Mutter- und Säuglings-Fürsorge in Darmstadt bezogen werden. — D. R.

CHR. THOMSEN KOPENHAGEN. BEMALTER TELLER IN PORZELLAN. GRÖSSE 18 CM.

AUSFÜHRUNG: KGL. PORZELLAN-MANUFAKTUR IN KOPENHAGEN.

OTTO HETTNER-FLORENZ. ÖL-GEMÄLDE: PORTRÄT FRAU J. H.

OTTO HETTNER FLORENZ. Ölgemälde: »Die Barke

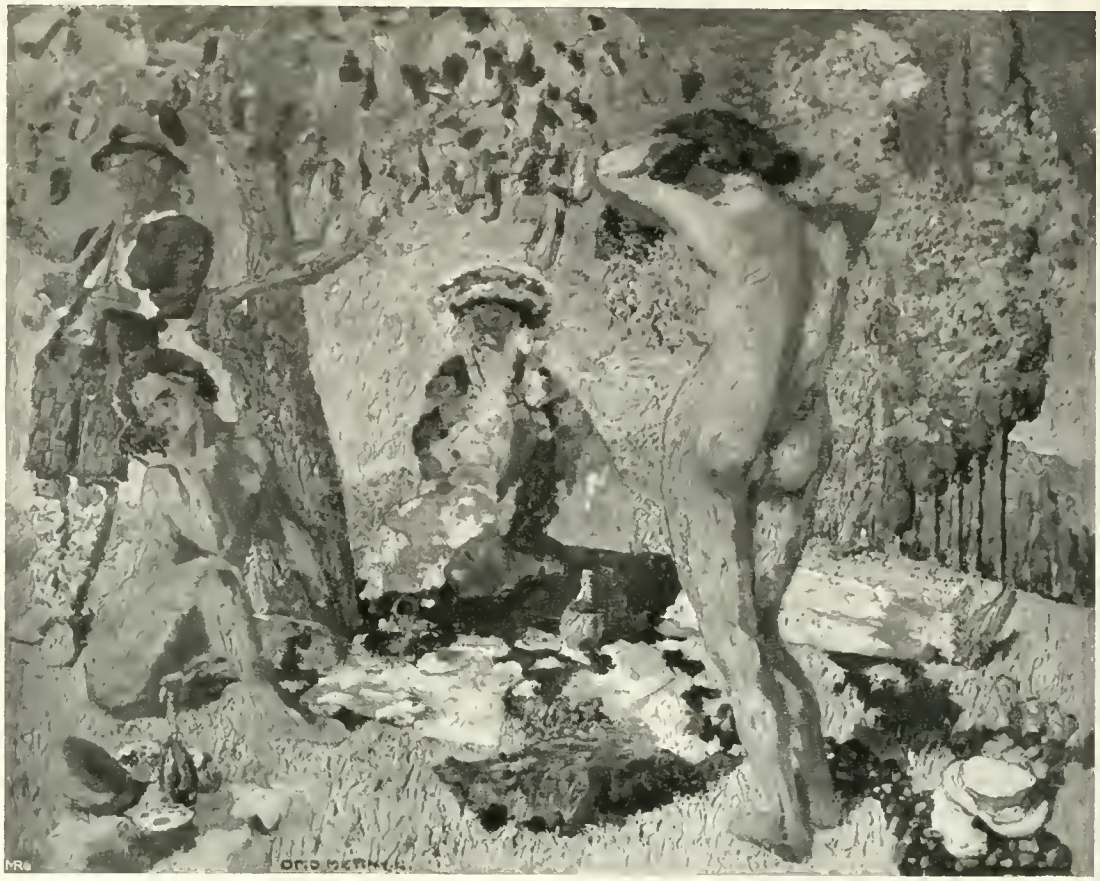
OTTO HETTNER–FLORENZ.

VON PAUL FECHTER BERLIN.

Die Versuche, der Sichtbarkeit der Welt gestaltend Ausdrucksfähigkeit erlebter Dinge zu verleihen, bewegen sich im wesentlichen in zwei Richtungen. Aus der bunten Vielheit der Umwelt heben die einen das heraus, was ihrer Seele das Erlebnis gab, um dieses Erlebte in der Wiedergabe des auslösenden Stückes Natur zu verfestigen; in den andern verdichtet sich das vor der Sichtbarkeit Empfundene zu neuer eigener Form, in der sein Gefühlswert am reinsten zum Ausdruck kommt. Sie suchen den Rhythmus, in dem ihre Seele auf das Bild der Welt antwortet, in dem Rhythmus und dem Gesetz des Werkes zu gestalten: der Analyse der anderen, die ihre Form der Sichtbarkeitsordnung der Natur unterordnen, stellen sie die Synthese entgegen, die formende Entwicklung innerer Vorstellungen zu von allem Zufälligen des realen Daseins befreiter gesetzmäßiger Notwendigkeit.

Die Malerei des letzten Menschenalters stand im wesentlichen unter dem Zeichen der Analytiker, die man mit einem Zufallswort von verhängnisvoller Schiefheit Impressionisten nannte. Erst die letzten Jahre haben eine Gegenbewegung gebracht, Probleme der Form wieder mehr in den Vordergrund gerückt. Da die Analyse des Impressionismus rein koloristischer Art war, bewegt sich auch die Reaktion zunächst hauptsächlich auf diesem Boden; erst nach und nach beginnt die Erkenntnis der eigentlichen Probleme der Malerei zu erstarken, stehen Menschen auf, die wieder im rein Künstlerischen, rein „Ästhetischen" im Kantischen Sinne nach Form und Ausdruck ihres besonderen heutigen Weltgefühls suchen gehen.

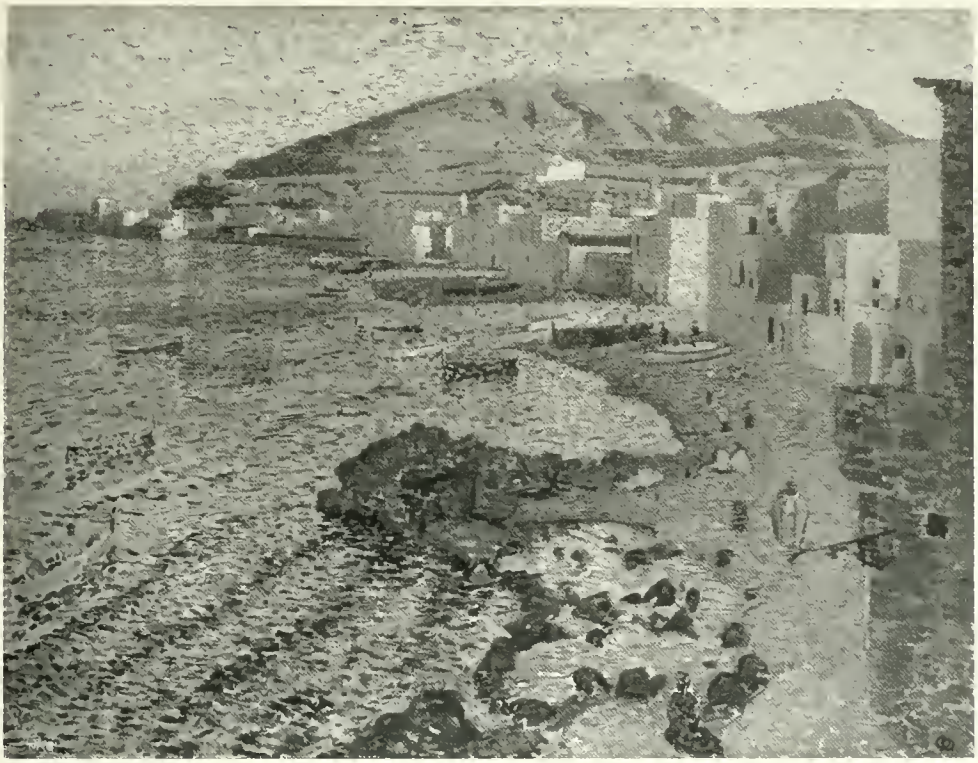
Zu denen, die hier unter den ersten zu nennen sind, gehört Otto Hettner. Seine Entwicklung ist ein Fortschreiten vom Gestalten im rein Farbigen zu immer stärkerer Betonung rhythmisch gesetzmäßigen Formausdrucks und darüber hinaus zu Verschmelzungsversuchen beider Möglichkeiten. Seine Arbeiten aus der Mitte



OTTO HETTNER FLORENZ. Gemälde: „Frühstück im Grünen"

der 90er Jahre sind gediegene Malerei, in der wohl ein Gefühl für Größe bemerkbar wird, die aber im wesentlichen bestimmt ist von den Tendenzen der Zeit. Ein paar Jahre bildhauerischer Tätigkeit bringen den Umschwung: das Formale, zunächst im Sinne des Gegenständlichen, man könnte sagen Dreidimensionalen beginnt nach farbigem Leben zu ringen. Allerhand Erinnerungen an Hans von Marées tauchen in den Motiven auf: männliche Akte und Pferde, Jünglinge von der Abendsonne beschienen und ähnliche Dinge beschäftigen ihn. Er sucht die Formwerte des menschlichen Körpers als Ausdruck zu gestalten, ohne auf die Farbe und ihre Qualitäten als koloristisches wie als plastisch bildsames und flächenorganisierendes Material Verzicht leisten zu wollen. Die Errungenschaften des Impressionismus mit dem neuen Formgefühl zu verschmelzen, ist das Bestreben dieser Zeit. Durch seine Tätigkeit als Bildhauer ist ihm zugleich ein starkes Gefühl für die Bedeutung des Raums in seinen Beziehungen zum Werk lebendig geworden; so ergibt sich die weitere Aufgabe, zwischen Zwei- und Dreidimensionalem, Raum und Fläche einen Ausgleich zu finden.

Mit Arbeiten dieser Art sind die ersten Jahre seit 1900 ausgefüllt. Monumentales und Dekoratives, etwa im Sinne der Fresken van Rysselberghes entsteht, Landschaften und Porträts und Stilversuche, in denen mehrfach ein starkes intellektuelles Moment fühlbar wird. Zuweilen erwächst in einem glücklichen Augenblick ein Werk von der gedämpften Schönheit des großen „Frauenporträts" oder des „Frühstücks im Grünen", zuweilen entstehen Landschaften von der schönen Ruhe der „Silberpappeln" und des „Florentiner Gartens", vor denen von weitem eine Erinnerung an Feuerbach auftaucht. Farbiges und Formal-Lineares ist hier zu kluger Einheit ausgeglichen und zusammengefaßt, zu malerischen Werten, die in ihrem klaren Aufbau und sicheren Geschmack dem besten zugezählt werden dürfen, was die letzten Jahre gebracht haben.



OTTO HETTNER – FLORENZ. OBEN: »ITALIENISCHE KÜSTENSTADT« UNTEN: »APENNIN

OTTO HETTNER – FLORENZ. Gemälde: »Orientalinnen«

Diese Einheit löst sich noch einmal mit dem Erstarken des Gefühls für die Beziehungen zwischen Rhythmus und Bildgesetz. Die Ausdrucksfunktionen des menschlichen Körpers treten in den Vordergrund, Bewegungen, für sich oder wie bei Hodler von dem Gleichklang paralleler Vorgänge getragen, durchbrechen das Bildmäßige: der Rhythmus wird das Dominierende, zuweilen, wie in dem bekannten „Aufbruch", sogar fast Selbstzweck. Der Raum gewinnt wieder eigenes Leben, wie in dem „Ruhenden Mann" vor der sonnigen Landschaft, das Intellektuelle tritt noch einmal stärker zu Tage, um fast gleichzeitig von einem intensiven, nach Lösung im Farbig-Formalen drängenden Gefühlsfaktor paralysiert zu werden. Es gibt ein Pastell aus der letzten Zeit, zwei Bajazzi auf einer „Wippe", der eine hoch oben schwebend, der andere tief unten. In der merkwürdig traumhaften Suggestionskraft seiner räumlichen Anordnung wie in der farbigen Organisation stünde es neben den früheren Arbeiten Hettners ziemlich allein, wenn nicht in verschiedenen anderen Werken der letzten Zeit die gleiche Erscheinung zu Tage träte. Die „Traumphantasie" gehört hierher, mit der ganz eigentümlich unwirklichen Realität der Gestalten, deren Gefühlsgehalt wie im Unbewußten verankert scheint, der „schlafende Pierrot", der auf der „Barke" noch einmal auftaucht. Es ist, als ob hier Schichten der Seele Ausdrucksmöglichkeiten gefunden haben, die zu den früheren Werken noch keine Beziehung hatten und die vielleicht doch das eigentlich Bedeutsame aller Produktion ausmachen.

Von hier aus wird man von Otto Hettner heute vielleicht am meisten zu erwarten haben. Eine ägyptische Reise scheint ihm mancherlei Klärung in der Auffassung von der Gefühlsbedeutung des Raums und seinem Verhältnis zu unserem Seinsempfinden gebracht zu haben; wenigstens spricht eine Reihe von Zeichnungen und Entwürfen dieser Zeit dafür. Dazu kommt die Abkehr von dem Teilungsprinzip des Im-

OTTO HETTNER FLORENZ. ÖL-GEMÄLDE: »BOGENSCHÜTZEN«

OTTO HETTNER FLORENZ. Ölgemälde: »Ruhender Mann«

pressionismus. Das Zerlegen ist aufgegeben zu Gunsten einer zusammenfassend fest und ruhig hingesetzten Farbfläche. Das Resultat gibt Hettner um so mehr recht, als seiner gesamten Persönlichkeit wohl überhaupt der Ausdruck ruhevoll gehaltenen Daseins am besten liegt. Das vornehm Kraftvolle, Bewußte, das den Grundton seines ganzen bisherigen Schaffens ausmacht, kommt in den Werken, in denen er lediglich auf das Umfassen solcher Momente ausgeht, am schönsten zur Geltung. Die Faktoren, die er in seinen jüngsten Arbeiten zu dem bisherigen Besitz hinzu erwarb, berechtigen zu der Hoffnung, daß sie, aus Bewußtem organisches Eigentum geworden, fortzeugend noch manches wertvolle Ergebnis zeitigen werden. In jedem Falle gehört Otto Hettner zu den Wenigen, die in der Wirrnis der Gegenwart mit ruhiger Konsequenz sich selber nachgegangen sind, mit voller Bewußtheit Mittel und Möglichkeiten untersuchten, weil sie erkannten, daß nur auf diesem Wege ein Herauskommen aus den Halbheiten in der heutigen Wirrnis der künstlerischen Dinge möglich ist. — DR. P. F. BERLIN.

OTTO HETTNER-FLORENZ. GEMÄLDE: »DIE WIPPE«

PAUL GAUGUIN †

Ölgemälde: »Menschliches Elend

PAUL GAUGUIN.

VON RUDOLF MEYER-RIEFSTAHL—PARIS.

Anläßlich der Ausstellung d. Sammlung Vollard in der Modernen Galerie Thannhauser —München u. Arnolds Kunst-Salon – Dresden.

Paul Gauguin ist einer der vier großen Maler, welche der französischen Kunst im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert neue Wege gewiesen haben. Sein Platz ist neben Cézanne, Seurat und van Gogh. Ihm fehlt das tief innerliche und leidenschaftliche eines Cézanne oder van Gogh, er kennt nicht die klare Überlegtheit eines Seurat. Sein Temperament ist leicht angeregt und entflammt sich schnell. Er zerquält sich nicht über den inneren Sinn der Formen, sondern berauscht sich schnell am bunten Gewande der Farbe. Man hat ihm vielfach den Vorwurf gemacht, ein Poseur zu sein und am Äußerlichen zu hängen, man hat seine Reisen in die tropischen Länder als Effekt-Hascherei belächelt, ebenso wie sein abenteuerliches Kostüm in Paris nach seiner Rückkehr aus Tahiti allgemeines Kopfschütteln erregte. Und doch gehen alle diese Urteile dem Menschen Gauguin nicht auf den Grund, sie erkennen seine wahre Seele nicht, sie verstehen nicht, daß es Menschen geben kann, denen eine Idee ein Heiligtum ist, mit der sie zugleich ein komödiantenhaftes Spiel treiben. Gauguin ist eine solche Natur. Wer tiefer in ihn einzudringen versucht, muß erkennen, daß dieser Mann von seinen Idealen und Ideen, für die er in so schauspielerischer Weise eintrat, im tiefsten Herzensgrunde erfüllt war, und daß er in diese stellenweise etwas karikaturenhafte Opposition zu unserem heutigen Kulturleben wohl zum großen Teile auch durch die vollkommene Ablehnung getrieben wurde, mit der ihn seine Zeitgenossen zeitlebens kränkten. Ein Cézanne, ein schwermütiger, grüblerischer Kopf, spann sich zu Aix in der Einsamkeit ein, ein feuriges Temperament wie Gauguin aber war zu solch stiller Entsagung durchaus nicht geschaffen.

PAUL GAUGUIN †

Gemälde: »Josef und Frau Potiphar«

Gauguins abenteuerliche Lebensschicksale scheinen eine Widerspiegelung des Lebens seiner Vorfahren zu sein. Er wurde am 7. Juni 1848 geboren. Sein Vater stammte aus Orleans und war Mitarbeiter des radikalen Blattes „National". In seiner Mutter Adern rollte südamerikanisches Blut. Sie war die Tochter der Flora Tristan, die von einem spanischen Obersten und einer Französin abstammte und in Frankreich als Schriftstellerin und Freundin Proudhons wie als Anhängerin des Saint Simonismus eine gewisse Berühmtheit erlangt hatte. In Gauguin scheint der selbständige extravagante Geist seiner Ahnen wieder lebendig geworden zu sein.

Gauguins Vater war im Jahre 1851 nach Lima ausgewandert. Hier verlebte Gauguin die frühen Jahre seiner Kindheit, die wohl einen dauernden Einfluß auf den Inhalt seines Bewußtseins behalten haben. 1855 kehrte die Mutter wieder nach Europa zurück. Gauguin absolvierte das Gymnasium und trat dann in die Handelsmarine ein um später in die Kriegsmarine überzutreten.

1871 wurde Gauguin aus der Marine entlassen und beschloß, sich dem Bankfach zuzuwenden. Er kam hier, wie er überhaupt eine seltene Fähigkeit sich zu adaptieren besaß, rasch vorwärts, so daß er sich 1873 verheiratete und eine materiell glänzende Stellung erlangte. Er soll in einem Jahre bis vierzigtausend Franken verdient haben. Doch Gauguin fühlte sich in diesem Berufe nicht befriedigt, er beschäftigte sich in seinen Mußestunden mit Malerei. Zunächst vollkommen dilettantisch und ohne klarere Ziele, wie eine im Salon des Jahres 1876 ausgestellte Landschaft beweist. Erst im Jahre 1876 beginnen sich ihm bestimmte künstlerische Ziele darzustellen, als er die Bekanntschaft mit der Kunst Camille Pissarros auf einer Ausstellung bei Durand Ruel machte. Wie für so viele andere später hervorragende Künstler wurde Camille Pissarro auch ihm zum Lehrmeister. Gauguin benützt nun jede Minute, die ihm sein Beruf frei läßt, dazu, zu zeichnen und zu malen und die Natur im Sinne des Impressionismus zu studieren. Bald fühlte er die Kraft in sich, sich an den verschiedenen Ausstellungen der Impressionisten zu beteiligen, wo er zunächst als Nach-

PAUL GAUGUIN GEMÄLDE: »AUF DEN MARQUESAS-INSELN«.

PAUL GAUGUIN †

Ölgemälde: »Sitzende Frauen

folger Pissarros eine ziemlich bescheidene Stellung einnahm. 1883 entschloß er sich, seinen Bankberuf vollkommen aufzugeben, was seine Familie einer materiellen Krisis aussetzte und sie vollkommen zerstören sollte, während dieser Schritt seiner Kunst die ersehnte Befreiung brachte. Gauguin trennte sich 1885 von seiner Frau und lebte in Paris in materiell sehr bedrängter Lage, unablässig seiner künstlerischen Vervollkommnung nachstrebend. Mit klarer werdenden Zielen erkannte er, daß seine Art auf eine starkfarbige primitive Kunst hindrängte und so wandte er sich der französischen Provinz zu, die in ihrem Charakter noch am meisten Ursprüngliches erhalten hat, der Bretagne. Auch hier arbeitete er zunächst noch in analytischer, impressionistischer Art weiter. Erst ganz allmählich begann er die Farben zu vereinfachen und in großen dekorativen Flächen zusammenzuziehen und in der Zeichnung die großzügige Linie zu suchen. Indem er der Arabeske und dem dekorativen Farbenklange nachging, begann er sich auf eigene Füße zu stellen und Ziele zu suchen, die über den Impressionismus hinausgingen. Im Winter 1886 nach Paris zurückgekehrt, lernt er hier einen zweiten kennen der unbewußt ähnliches suchte wie er selbst: Vincent van Gogh. Doch Gauguins Instinkt trieb ihn den Erinnerungen seiner Kindheit entgegen: es ist, als ob er halb unbewußt die bunte tropische Welt suchte: 1887 unternimmt er eine längere Reise nach den Antillen: in Martinique findet sein malerischer Stil die volle Freiheit in Form und Farbe. Als er 1888 wieder in die Bretagne zurückkehrt, hat er nun den phantastischen und leuchtenden Stil gefunden, der jene primitiven Menschen und jene seltsamen Landschaften und den mystischen Zauber dieses Landes so tief erfaßt hat. Gauguin wird nun zum reinen Synthetiker, wie inzwischen van Gogh in der Provence auch zum machtvollen Zusammenschließen von Form und Farbe gelangt war. Bis 1891 arbeitete Gauguin abwechselnd in der Bretagne und in Paris; sein berühmtestes Werk aus jener Zeit ist der gelbe Christ, der ihn als vollkommenen Synthetiker zeigt.

PAUL GAUGUIN † ÖLGEMÄLDE:
»FRAUEN UNTER PALMEN SITZEND«

AUS DER GAUGUIN-AUSSTELLUNG DER MOD. GALERIE THANNHAUSER, MÜNCHEN.

Die fortwährenden Mißerfolge ließen Gauguins Sehnsucht nach der tropischen Natur wieder erwachen, und nachdem er durch eine Versteigerung seiner Werke im Hotel Drouot sich die nötigen Mittel zur Überfahrt nach Tahiti verschafft hat, trifft er dort am 8. Juni 1891 ein.

Gauguin selber hat sein Leben in der tropischen Natur unter den Eingeborenen in dem köstlichen Buche Noa-Noa geschildert. Weitere Zeugen seines dortigen Lebens und Schaffens sind die lange Reihe von Bildern, welche in Tahiti bis 1903 und nach einem zweijährigen Aufenthalt in Europa, der dem Künstler den erhofften ideellen und materiellen Erfolg seiner Arbeit nicht brachte, von 1895 — 1901 entstanden. Durch allerhand Streitigkeiten mit den französischen Behörden verbittert, wollte Gauguin sich noch weiter von der europäischen Zivilisation entfernen und so siedelte er im Herbst 1901 nach Dominika, der größten unter den Marquesas-Inseln über, wo er am 9. Mai 1903 verstarb. — Schon kurz nach Gauguins Tode stellte sich der Erfolg ein, auf den er sein Leben lang vergebens hatte warten müssen. Man erkannte, welch neue Wege er gewiesen hatte. Nach Cézanne ist er der entschiedenste unter den Künstlern, die über den Impressionismus hinaus einer in Form und Farbe vereinfachten Kunst zustreben. Vom Naturalismus ausgegangen, gelangt er zu einer geradezu entgegengesetzten Doktrin und warnt davor, durch allzuengen Anschluß an die Einzelheiten in der Natur den Überblick über das Ganze zu verlieren. So erklärt sich seine eigenartige Zeichnung, die von seinen Gegnern als mangelhaft bezeichnet wird. Gauguin hat in seiner impressionistischen Zeit bewiesen, daß er, wenn er wollte, die Natur auch in ihren Einzelheiten nachzubilden verstand, doch so hätte niemals die Geschlossenheit seines Stiles sich ergeben können. Auch

PAUL GAUGUIN | ÖLGEMÄLDE: FAMILIE AUS TAHITI.

im Kolorismus steht er in seiner reifen Zeit nicht auf dem naturalistischen Standpunkte: er ist sich vollkommen bewußt, daß seine Interpretation der Farben in der Natur eine durchaus freie Synthese ist. Dem impressionistischen Programm ist er insofern treu geblieben, als er schwarze und braune Farben vermeidet und seine Bilder nur aus reinen Farbenklängen aufbaut, wobei er das Prinzip der Teilung des Tones allerdings bald aufgibt und große harmonisch zusammengestimmte Farbenflächen gegeneinander abwiegt. In der Komposition seiner Gemälde u. Skizzen bringt er überall die großen dominierenden Linien zum Ausdruck und merzt die überflüssige Einzelheit streng aus. So ist sein Gesamtwerk ein zielbewußtes und einheitliches Hinarbeiten auf einen großen Monumentalstil.

Für die heutige Kunst ist Gauguin einer der großen Anreger geworden. Schon in Pont Aven in der Bretagne hatte sich um ihn ein Kreis von Schülern gebildet, die auf die gesamte französische Kunst der neunziger Jahre von hervorragendem Einfluß gewesen sind: es genügt Künstler wie Bonnard, Vuillard, Sérusier, Denis zu nennen, die mehr oder weniger lange unter dem direkten Einflusse Gauguins standen und von seinen Gedanken nachdauernd beeinflußt wurden. Gerade in unseren Tagen aber tauchen zahlreiche Probleme des monumentalen Stiles aufs neue auf, mit denen sich die neunziger Generation vielleicht etwas verfrüht und meist ohne Hoffnung auf Realisierung auseinanderzusetzen versuchte. So wird heute Gauguin wieder von besonderem aktuellen Interesse sein. —

BILDHAUER BERNHARD HOETGER.

VON OTTO SCHULZE-ELBERFELD.

Der deutsche Künstler hat es zu allen Zeiten besonders schwer gehabt, seine besondere Eigenart zu behaupten. Er hat stets mehr als andere internationale Beziehungen unterhalten; er hat stets das Fremde als das Größere zum Vorbild genommen; er ist lieber in die Schule gegangen als selbst Schule zu machen. Und so ist es nicht ausgeblieben, daß noch bis in die jüngste Zeit hinein unsere Kunstwissenschaftler mit Geflissenheit und deutscher Gewissenhaftigkeit und Gründlichkeit bei unsern deutschen Künstlern die fremden Einflüsse in deren Werken nachzuweisen suchen.

Auch Bernhard Hoetger wäre diesem Schicksal verfallen, wenn man nicht noch in letzter Stunde auf sein starkes Können aufmerksam gemacht worden wäre. Selbst daß er versehentlich immer zu den Franzosen gezählt wurde, hat ihn nicht davor bewahrt, nur wenig bekannt zu werden. Bernhard Hoetger ist von Geburt Westfale, Hörde ist seine Heimat. Als er sich 1908 in Mannheim mal wieder seinen deutschen Landsleuten in Erinnerung brachte, da begegnete er im großen ganzen dem üblichen deutschen Kopfschütteln und damit einem gehörigen Maß Unverständnis. Gewiß, Hoetger zeigte hierbei einige Kleinwerke in Holz und Bronze, die nicht von jedermann verstanden werden konnten, weil sie zu archaisch anmutend waren. Man dachte dabei an Buddhismus und indische Kunst. Aber Hoetger fand doch seine Gemeinde, eine kleine zwar zunächst, aber doch keine redende, bewundernde und gute Ratschläge gebende, sondern eine kaufende. In gewissem Sinne hört die Not des Künstlers auf, wenn seine Werke museumsfähig werden. Die Leitungen unserer Museen sind tatsächlich ein Gradmesser für den Wert oder Unwert der Werke unserer deutschen Künstler geworden. Und so ist auch Bernhard Hoetger als Plastiker von dieser seltenen Ausnahme betroffen worden; in den Museen zu Hagen, Barmen und Elberfeld begegnen wir seinen Werken, und zwar nicht vereinzelt, sondern in verschiedenen Schöpfungen. —

Die wenigsten deutschen Bildhauer sind so geworden wie Hoetger geworden ist, denn wir hätten sonst heute eine von der Plastik anderer Nationen unterschiedliche deutsche Plastik. Hoetger ist frei von der Abstempelung irgend einer Schule oder eines Meisterateliers; er hat gelernt wie Kinder zu lernen pflegen, die eigenwillig ihren Weg gehen, die in Erwachsenen ihre Peiniger und Unterdrücker sehen. Handwerklich ist er von der rohesten, unbeholfenen Technik, künstlerisch von der Seele des Kindes geknechtet gewesen, das heißt Sklave jener Unbefangenheit und göttlichen Eingebung, die sich schöpferisch mit dem Schöpfer selbst eins fühlt. Der Versuch steht am Anfang der Dinge; der Seele wird eine Hülle gegeben, die fremden Augen unbeholfen scheint. Die Seele wächst, sich immer neue Hüllen suchend, bis schließlich Seele und Form eins ist wie am sechsten

JUGEND«, PLASTIK VON BERNHARD HOETGER.

BERNHARD HOETGER. WEIBL. BÜSTE.

Schöpfungstage! Darin dürften der künstlerische Werdegang und das künstlerische Bekenntnis Hoetgers skizziert sein.

Das große Talent wie auch das ausgesprochene Genie führen den allerschwersten Kampf gegen sich selbst, gegen das Chaos der Urmaterie, das geordnet und zum Licht geführt werden soll. Die Menge, die Nichtpsychologen, erblicken darin nur die Abweichung vom Hergebrachten, etwas Abnormes, Krankhaftes. Deshalb bleiben sie an der Form hängen, sie fühlen nicht den ringenden Geist, der irgendwo eben diese Formen sprengen und ihnen eine neue Schönheit geben wird. — Aber immer bleibt bei den großen Künstlern Form und Inhalt eine Einheit; sie können im Sinne des Wortes nicht nachschaffen, sie müssen neuschaffen; und ihr Neues ist der Menge gegenüber eben stets das Unverstandene und deshalb Anfechtbare. Das hat auch Hoetger des öfteren bitter empfinden müssen, der doch in seinen Werken zugleich sein Leben und seine Seele mit ihrem Bekenntnis niederlegte.

Der Kunstgeübtere wird scheinbar in der Reihenfolge der Hoetgerschen Werke ihrem Entstehen nach nicht nur eine Entwicklungsphase der deutschen Plastik, sondern der Plastik überhaupt zu erblicken meinen, denn die Formgebung nahm auf der Erde denselben Anfang. Sexuelles mischt sich mit Mystik, Askese mit Religiosität, Philosophisches mit Symbolik. Orient und Occident kommen zusammen, Sinnliches wird durchgeistigt, die Erfüllung des Lebens wird zum höchsten Gesetz. Und deshalb scheint es mir belanglos, ob und welche Namen Hoetger seinen Werken gibt und welche Auslegung hieraus

BERNHARD HOETGER.

DER GERECHTIGKEITS-BRUNNEN IN ELBERFELD. EINE STIFTUNG ZUR DREIJAHRHUNDERT-FEIER.

seinen Werken zuteil wird. Wo Hoetger das Weib z. B. in seiner Totalität gibt, da ist es die Eva, nicht eine Eva, also die Allmutter. Und wo der Künstler den Mann in seiner Totalität gestaltet, da ist es eben der Adam, der Schöpfer, der Wecker und Gestaltende. Hoetger zieht die Summe der Leidenschaften und Instinkte; er schafft keine mordende erotische Frauenseele, etwa die Judith, oder einen knabenhaften David, dem ein Schleuderwurf gelingt. Er zieht das Gute u. Böse als Summe der Lebensenergie. Hoetgers Frauenkörper sind ganz entsinnlicht; nur ihre Formen gehören der Erde an. Hoetgers Figuren sind überwiegend dem Licht zugewendet oder sich in ungeahnte Weiten verlierend. Sein betendes Mädchen, seine mit ihrem Haar kosende Frau, die armbreitende Gestalt des Elberfelder Brunnens sind typische Beispiele eines figuralen Kultes, wie wir ihn so tief und eigenartig in der jüngeren deutschen Plastik bisher nicht kannten. Daß in Hoetger sich alle jene Handlungen vollzogen, die in der mittelalterlichen Plastik, im Geiste der Antike und in deren Verschmelzung mit der Frührenaissance sich kristallisierten, steht außer allem Zweifel, wiederum aber auch, daß auch die Kunst weiterschaffend sich der geistigen Mittel ihrer Zeit bedient, um sie auch rein formal als den Ausdruck des Schöpferischen der Zeitsumme festzulegen. Im gleichen Maße wie Hoetger das Geistige seiner Figuren groß erfaßt, geht er auch in der Form selbst über die rein menschliche Größe bedeutend hinaus. Schon das ist ein Zeichen ungewöhnlicher Gestaltungskraft. Daß auch rein technisch u. formal in den Hoetgerschen Werken sich eine große Meisterschaft bekundet, bedarf angesichts der hier wiedergegebenen Werke kaum einer besonderen Betonung. Ob der Künstler mehr die archaische Strenge oder die weiche Formenschwellung in anatomischer Ableitung, oder aber die Mitte zwischen beiden hält, immer sehen wir, daß Hoetger die Form meistert. — Alle Realistik, alle nur natürliche Wiedergabe seiner Modelle liegt dem Künstler fern. Er zieht scharfe Grenzen und schließt dafür jedes Bewegungsmoment aus. Alle seine Schöpfungen zeigen verharrende Ruhe, architektonische Gebundenheit, formalen Rhythmus, eurhythmisches Zusammenfließen. Als eine Kristallisation höchster Potenz ist hier das Leben zu einem wirklich gebundenen geworden. — Der Gerechtigkeitsbrunnen zu Elberfeld, eine Jubiläums-Gabe zur Dreihundertjahr-Feier der Stadt von Geheimrat August Freiherrn von der Heydt, zeigt auch im Becken u. den drei tragenden Löwen, daß Hoetger in allem einem strengformalen Prinzip huldigt, das in der Entäußerung jeglicher Pose

B. HOETGER. Torso, als Studie zum Gerechtigkeitsbrunnen.

und Handlung wurzelt. Hier erinnert der Künstler erneut daran, wie sich Plastik im Zusammenhange mit Architektur zu geben hat.

Es blieben noch die Porträtbüsten Hoetgers zu erwähnen; auch sie bleiben ganz im Rahmen dieser künstlerischen Persönlichkeit; auch die Büsten, Freiherrn und Freifrau von der Heydt darstellend, umfassen die Totalität der Dargestellten, also die Summe ihrer Individualität. Das sind keine Momentdarstellungen, es sind Charakterköpfe eines bestimmten Milieus, einer auch geistig aristokratischen Atmosphäre. Das Modell darf im Kunstwerke nicht als Abklatsch weiterleben, sondern muß in ihm aufgehen.

Bernhard Hoetger steht tatsächlich noch allein, er hat nur einen, der ihm geistig und künstlerisch, und damit zugleich formal nahesteht; es ist der Schweizer Ferdinand Hodler, der ebenfalls in seiner Kunst Summen und Totalitäten von Personen, Zeiten und Ereignissen gibt. Vielleicht trägt diese, den Werken des Künstlers würdige Veröffentlichung dazu bei, auch Hoetger eine größere Gemeinde zu gewinnen, die ihn zu verstehen strebt. Wir müssen auch der Plastik gegenüber gewisse Verpflichtungen erfüllen, die uns in der Erfüllung unseres gesamten Kulturlebens auferlegt worden sind. Die Plastik steht der Architektur am nächsten, sie ist ihres Geistes; auch sie will Einheiten, Sammlung und Bannung der Kräfte in formal eurhythmischer Schönheit, die eben in ihrem höchsten Ausklingen nur dreidimensional sein kann. —

BERNHARD HOETGER. ANBETENDE

BERNHARD HOETGER. PORTRÄT-BÜSTE: FREIFRAU VON DER HEYDT.

BERNHARD HOETGER. PLASTIK: BETENDES MÄDCHEN.

BERNHARD HOETGER. PORTRÄT-BÜSTE: FREIHERR VON DER HEYDT.

DIE AUSSTELLUNG ALS KUNSTWERK.

VON HANS SCHLIEPMANN.

Die „Industrialisierung" der Erde geht mit Siebenmeilenstiefeln vorwärts. Sogar die Passion Jesu Christi wird ja schon heuer in Oberammergau in amerikanischer Geschäftsweise ausgeschlachtet. Was bleibt, das nicht Geschäft wäre? — Man mag das beklagen, ja man wird's keinem verdenken, wenn er das ekelhaft findet, sans phrase. Aber um die Tatsache kommen wir deshalb nicht herum. Je enger die Menschen zusammenrücken müssen an ihren Krippen, desto wichtiger wird der Platz an dieser Krippe, desto ausschließlicher müssen die Gedanken sich darum drehen, rechtzeitig ein gutes Plätzchen zu bekommen. Darüber gehen die besseren Gedanken verloren, und von allen Göttern bleibt nur Götze Erfolg und Allgott Mammon auf dem Thron. Unsere eigentlichen Tempel sind nicht mehr die Gotteshäuser, sondern Bahnhöfe und Warenhäuser. Sie sind, ohne daß dabei irgend eine bewußte Absicht vorgelegen hätte, zu den eigentlichen Wahrzeichen der Gegenwart geworden, denen auch die Kunst unserer Tage das bezeichnende, ja das bewundernswerte, in aller Vorzeit nicht seines Gleichen findende Gepräge gegeben.

Das ist aber nur ein Beweis dafür, daß das Zweckliche alle übrigen Motive in unserer Zeit verdunkelt. Und nicht bloß in der Baukunst. Das verkäufliche Bildwerk und Gemälde überwiegt in den Ausstellungen mehr und mehr die Versuche der Wenigen, die die Menge immer ungenierter sonderbare Schwärmer nennt, weil sie Offenbarungen des eigenen besonderen Ichs zu bringen wagen; in Literatur und Musik, namentlich im Theater sinkt das Niveau mehr und mehr zur bloßen Unterhaltungsware hinab. Die neue Herrschaft der Operette ist nichts als der Beweis, daß Rezepte für anspruchslose hirnfreie Kitzelung herabgekommener Nerven das beste Geschäft sind.

Zweifellos sind das alles Erscheinungen nationalen Niederganges. Aber unser Leben ist vielgestaltiger geworden; die Vielfältigkeit unserer Rassenmischungen, der bewußte Individualismus hat bewirkt, daß nicht einerlei Tendenz durch die ganze Zeit geht wie in früheren Tagen, wo wirklich ein ganzes Volk, von wenigen Kassandra-Naturen abgesehen, gleichmäßig verfiel. Neben dem überall breit wuchernden Unkraut sehen wir doch heute überall neue Triebe hoffnungsfreudig emporwachsen. Fehlen uns anscheinend die großen Politiker, so zeigt sich die Nation doch noch immer ganz unerschöpft in der Hervorbringung künstlerischer Naturen. Wie viele von diesen den Wuchs des Talentes überschreiten, wie viele sich als bahnbrechende Genies betätigen könnten, läßt sich gar nicht sagen, denn erst in der Betätigung entwickelt sich die rechte Kraft. Uns aber fehlt es überall an Aufgaben. Man denke z. B. an Slevogt, der das Glück hatte, bei guten, aber keineswegs übermächtigen Anlagen, schon früh eine „gute Presse" zu finden: wie reich vermochte er sich unter den Fittichen des Glückes zu entwickeln! Oder man erinnere sich, wie das zarte und gewissenhafte feinfühlige Talent Messels zu bahnbrechenden Schöpfungen gelangen konnte, während weit genialere Köpfe, wie namentlich Bruno Schmitz, viel brachliegen mußten!

Daß gerade die Architektur am meisten unter diesem Mangel an Aufgaben leidet, ist natürlich. Sie erfordert die größten Mittel, um zu wirken, denn der architektonische Entwurf mit seiner Parallelprojektion vermittelt dem Laien keinen der Wirklichkeit auch nur angenäherten Eindruck. Da aber der Zweck die Welt regiert, sind die Mittel für gewaltige Bauten nur ganz ausnahmsweise vorhanden. Nur solche aber könnten wieder den Beweis erbringen, daß die Architektur die führende Kunst zu sein vermag, daß sie Wirkungen erreicht, denen nichts an die Seite zu setzen ist.

So sehen wir denn, daß unsere hervorragendsten künstlerischen Kräfte von größten Werken, die einen ganz neuen ästhetischen Ausdruck und Niederschlag der Strebungen und Sehnsucht unserer Zeit geben könnten, nur träumen dürfen. Von der Fülle solcher Gesichte gab erst kürzlich der Wettbewerb für den Bebauungsplan von Groß-Berlin in den Arbeiten von Bruno Schmitz und Bruno Möhring hier überwältigende Beweise — Beweise auf Papier, für verschwiegene Mappen oder höchstens für ein menschenleeres Architekturmuseum! — Das also könnten wir leisten, so könnten wir bauen und uns mit Schönheit umgeben, wenn — — ja, wenn die Baukunst nicht

eine so namenlos teure Luxuskunst wäre! — Und doch: Eine Gelegenheit hat auch die Baukunst gefunden, noch in unserer Zeit ihre Größe zu zeigen: die Ausstellungen! Nicht die Gemäldeausstellungen mit etwas Architektur nebenbei, nicht die kleinen Veranstaltungen besonderer Industrien, sondern die großen, zu „Ereignissen" geprägten Riesenausstellungen. Auch sie sind ja nicht viel mehr als Träume, architektonische Träume eines oder doch weniger Sommer. Ein schöner Schein, aus dem dienstwilligsten, aber auch im vergänglichsten Stoffe, über luftigen Holz- oder Eisengerüsten gewoben als ein Zaubermantel über einer im letzten Sinne auch wieder — rein geschäftlichen Unternehmung. Aber mag das doch sein! Kunst ist Eindruck; das Bild, das wir in einer fernen Gemäldegalerie sehen, entschwindet ebenfalls aus unserer eigenen Wirklichkeit, das Festspiel in Bayreuth lebt nur in der Erinnerung über die wenigen Stunden der Aufführung hinaus. So kann auch eine Ausstellung uns künstlerische Werte höchsten Ranges geben, deren Nachwirkung unser ganzes Leben durchzittert. In der Tat: Es ist uns noch viel zu wenig bewußt geworden, daß wir in den großen Ausstellungsveranstaltungen die hervorragendsten Kunstaufgaben der Gegenwart zu erblicken haben, daß hier „das" Architekturkunstwerk der Gegenwart geschaffen worden ist oder doch geschaffen werden kann.

Freilich, um das einzusehen, müssen wir einmal unsere erst langsam und teuer erworbenen Erkenntnisse von Zwecklichkeit und Materialgerechtigkeit etwas aus den Augen setzen, wir müssen den Glauben an Märchen oder doch Theaterillusionen mitbringen und dann auch wieder so starke Illusionsstörungen wie Rummelplatz und Geschäftsbetrieb verwinden. Gerade den kritischen Köpfen fällt das schwer, und so ist denn in der Presse gerade das Problem der Ausstellung als eines Kunstwerkes nicht recht der Rede wert gehalten worden. Aber just weil uns die idealen Aufgaben ewiger Dauer fehlen, werden wir um der starken unvergleichlichen Augenblickseindrücke willen den ästhetischen, auch erzieherisch-ästhetischen, Wert der Ausstellungen nicht hoch genug anschlagen können.

Die heurigen Ausstellungen in London und Brüssel haben mir dies zu lebendiger Erkenntnis gebracht. Nur aus den politischen Spannungen zwischen uns und unseren Vettern jenseits des Kanales ist es zu erklären, daß man hier gar nicht ahnt, wie Gleichenloses London in seiner „Japanisch-Britischen Ausstellung" in „Shepherds Bush" geschaffen hat. Und nicht erst heut, sondern schon vor zwei Jahren zur „Franco-Britischen" Ausstellung, denn zu dieser sind die riesigen weißen Bauten errichtet — zum Japanischen passen sie auch im Stile nicht im geringsten! Aber was tut für den Gesamteindruck der Stil? Was tut's im Märchen, ob Sneewittchen im Kostüm des elften oder des fünfzehnten oder sechzehnten Jahrhunderts auftritt? Alle diese Schnörkel eines rechten „Zuckerbäckerbarocks", in die der Gips so gern hineinfließt: soll man sie mit der philologenhaften Brille des Stilfanatikers betrachten? Soll man sie nicht genießen etwa wie die Purzelbäume der Musik in der Ouvertüre zum Sommernachtstraum?

Ein Sommernachtstraum ist fürwahr diese grandiose Ausstellung mit ihrem Palastmaßstab, ihren wuchtig entwickelten riesigen Achsen und den dadurch geschaffenen immer wieder neu sich aufbauenden großartigen Architekturbildern; besonders der erste, der indische Hof, ist von höchster Schönheit, gar erst zur Zeit der blauen Stunde, wenn plötzlich alle Architekturlinien durch tausende gelblicher Glühlämpchen nachgezogen werden, wenn im großen Mittelbassin die Gondeln goldene Furchen ziehen und die Wasserkunst in der Mittelachse in wechselnden Farben strahlt. Mag auch mit den Einbauten innerhalb des Wasserbeckens etwas zu viel getan sein: dieser Traum überwältigt und läßt endlich einmal wieder die Macht von Goethes Göttin, der

> ewig beweglichen,
> immer neuen
> seltsamen Tochter Jovis,
> seinem Schoßkinde,
> der Phantasie

mit ehrfürchtigen Schauern fühlen. Das aber braucht unsere Zeit der exakten Wissenschaft und zerdröselnden Kritik! Daß diese Kunst vom Ganges entlehnt ist, raubt dem Eindruck keinen Deut von seiner Größe. Wir bewundern dann eben aus frischer Erkenntnis — Indien statt Englands. Aber wir bewundern! Kein Bild kann uns das so reich geben, denn wir stehen eben mitten drin in dieser Welt der Formen- und Farbenwunder, wir leben, träumen lebend in diesem Märchen aus Tausend und einer Nacht!

Nur einmal habe ich ähnlich Gewaltiges, im Maßstabe noch weit Mächtigeres gesehen: auf dem „Forum" der Weltausstellung von Chicago 1903. Keine andere Weltausstellung hat die Größe dieses Gesamtbildes übertroffen. — Dagegen nun Brüssel! — Ein großes Kind hat seine Spielsachen ausgepackt, plundrige Jahrmarktsware, dazwischen einige bessere Stücke von guten Tanten! Das ist der erste Gedanke. Eine plumpe akademische Semesterarbeit das

COPYRIGHT VALENTINE & SONS LTD. — DUNDEE.

INDISCHER EHRENHOF DER JAPAN-BRITISCHEN AUSSTELLUNG – LONDON.

Hauptgebäude in seinen schwindsüchtigen verwaschenen Farben, schlecht gestellt; die Wege mit schwarzem Kohlenstaub eingeebnet, das Pflanzenwerk kränklich, die Achselbeziehungen hilflos und verwischt: ein niederschmetternder Gesamteindruck, den selbst das viele Gute im Innern der Hallen nicht auslöschen kann. Ganz hinten dann die einzige Oase für den Schönheitssucher: die deutsche Abteilung. Die einzige, die Neues zu sagen hat, Neues, das noch dazu aus der Aufgabe und dem Material entwickelt ist. Nicht überwältigend; dazu war Umgebung und Maßstab nicht angetan; aber doch reine Freude, volle Befriedigung weckend.

Woher nun dieser Unterschied? Genügt zu seiner Erklärung die oft gehörte Behauptung, daß Brüssel eben nur ein Geschäft mit einem Riesenjahrmarkt und dessen Fremdenbesuch machen wollte? Hätte die Bewunderung der Besucher nicht den Zufluß vermehrt und so auch das „Geschäft" noch gehoben? In der Ausstellungsleitung muß vielmehr jedes Verständnis für die Aufgabe der „Ausstellung als Kunstwerk" gefehlt haben. Möglich, daß auch London und Chicago nicht von theoretischen Erwägungen ausgegangen sind, sondern daß das gesunde architektonische Gefühl der Erbauer dieser Ausstellungen instinktiv das Richtige traf, zumal sie augenscheinlich weder mit den Mitteln noch mit dem Raum zu geizen brauchten, wie unsere Architekten es in Darmstadt wie in Mannheim, in München wie in Dresden tun mußten.

Die deutschen Ausstellungen der letzten Jahre aber haben durchgehends gezeigt, daß bei uns ein lebhaftes Gefühl dafür vorhanden ist, die Ausstellung als ein Gesamtkunstwerk zu gestalten. So klein der Anfang war: Olbrichs Kunsthalle auf der Darmstädter „Mathildenhöhe" mit dem Festplatze davor war schon bewußte „Kunst der Ausstellung". Und immer wieder in der Folge sehen wir den höchsten Wert auf die Ausgestaltung des Platzes und der Gebäude gelegt. Nirgends ist daneben die Formengebung so neu, so materialgerecht herausgestaltet worden wie bei uns; nirgends auch hat man in der Kunst der Aufstellung der Erzeugnisse innerhalb der Räume so gutes Verständnis, so sichere Übung gewonnen wie bei uns. Auch das ließ sich in Brüssel sehen, wo selbst die Engländer bei ihren überlegenen Erzeugnissen nicht über die Schaufensterkunst der Vitrine hinausgekommen sind.

Schon 1893 habe ich in Alexander Koch's „Innen-Dekoration" auf den Mangel an Wirkung einer Ausstellungsart hingewiesen, bei der die Objekte frei in einer Riesenhalle aufgebaut sind, die nicht mehr den ästhetischen Eindruck eines Raumes macht. Frankreich hatte damals in Chicago bewiesen, wie wesentlich günstiger der einheitlich umschlossene Raum, auch schon der unüberdeckte, der Hof, wirkt. Deutschland hat längst die Konsequenzen gezogen. Auch die jetzigen Wirkungen in Londons Ausstellungen beruhen ja auf der Umschließung, auf dem Mittenhineinversetzen in ein einheitliches großartiges Milieu. Selbst noch die im geschlossenen Viereck aufgestellten Riesenschauspinden der Konfektion in Brüssel, mit den Genreszenen „namenlos entzückend" kostümierter Figurinen lassen die Überlegenheit dieses Systemes erkennen, während die unter keinerlei ästhetisches Gesetz gebrachte Aufreihung heterogener Bauwerke dort das klägliche künstlerische Fiasko hauptsächlich verschuldet hat.

Wie jedes Kunstwerk, so muß auch das der Ausstellung unter eine einheitliche künstlerische Idee gestellt werden. Da diese meist nicht im Gegenstande selber liegt, muß das Ausstellungs-Objekt der Raumidee untergeordnet werden. Man braucht nicht zu befürchten, daß dadurch die Aufmerksamkeit vom eigentlichen Ausstellungs-Objekt abgelenkt werde. Die erhöhte Stimmung, die ein großer ästhetischer Eindruck erregt, kommt dem Einzelgegenstande durchaus zugute. — Mit dieser Forderung der Einordnung ist natürlich nicht gesagt, daß sich nicht auch der Raum nach dessen Inhalt richten könne. Anders wird ein Raum für Ausstellung von Juwelen, anders einer für Bücher, anders einer für chemische Erzeugnisse zu gestalten sein; gerade die Absonderung in übersichtliche, charakteristische Räume ist ja künstlerisches Vorgehen. Im Zusammenarbeiten der Räume aber, in großen Achsenbeziehungen, im Wechsel der Abmessungen, im Über- und Unterordnen wird der Ausstellungs-Architekt die Mittel finden, aus den Einzelräumen das Gesamtkunstwerk des Inneren zusammenzusetzen, das sich dann wieder im Äußeren zu einer sprechenden Gesamtgruppe zusammenschließt.

Das sind uns heut kaum noch neue Forderungen; höchstens unsere Industriellen bilden sich zuweilen noch ein, sie könnten durch bloße Massen oder bloße Verblüffung wirken, indem etwa ganze Gebirge von Weinflaschen ausgestellt, Türme und gräßliche Architekturen aus Schokolade geschaffen oder Springbrunnen aus Seidenstoffen hergestellt werden. In der deutschen Abteilung in Brüssel hat aber die künstlerische Leitung derartige hohlköpfige Protzereien schon gar nicht mehr aufkommen lassen.

Wir sahen dort so vornehm kultiviert drein, wie es leider daheim im Leben lange nicht ist. Nun, dem Ausland gegenüber mag's schon gelten, daß nur die Denkweise unserer besten Geister zur Erscheinung kommt. Für die Ausstellungen ist's sogar Pflicht, eben weil sie das große Gesamtkunstwerk der Neuzeit sein können und sein sollen. Die strenge Zucht, in die unsere Industrie, namentlich in Darmstadt und München, genommen worden ist, hat uns auf dem Wege zu diesem Kunstwerk tüchtig vorwärts gebracht. Aber vielleicht könnten wir noch Größeres erreichen, wenn wir bei der baulichen Gestaltung der Ausstellungen der Phantasie einmal ruhig die Zügel noch etwas mehr schießen ließen. Es ist nur natürlich und in gewissem Sinne auch gut, daß dies bisher nicht geschehen ist. Nach den Orgien der Stilklitterung mußte uns erst einmal die Besinnung kommen; wir mußten die Struktur als die Wurzel aller Formengebung wiedererkennen und mußten dem modernen Bedürfnis erst den modernen Ausdruck finden. Aber dabei ist unleugbar ein wenig Lehrhaftigkeit und Nüchternheit über uns gekommen — man erinnere sich der rhythmisch so feinen, aber doch schließlich fast fanatisch wahrhaftigen und gesucht einfachen Schöpfung Läugers in der schönen Mannheimer Gartenbau-Ausstellung. So notwendig uns Einfachheit war, so vornehm sie zu wirken vermag: den Eintagsschöpfungen in Eintagswerkstoff einer Ausstellung gegenüber ist der Purismus mindestens keine Notwendigkeit. „München 1908" war gewiß gut, namentlich als Erziehung zum modernen Stilgefühl; im Gesamteindruck aber blieb es ohne rechte Aufrüttelung, ohne den letzten Reiz des Festlichen, Großartigen; es hatte etwas zu viel — Gut Bürgerliches, möcht ich sagen. Selbst die verregnete Berliner Gewerbe-Ausstellung 1896 gab in ihrem von Bruno Schmitz geschaffenen Festplatz da unzweifelhaft weit mehr. Es war die überquellende, in großen reinen Schmuckmotiven sich auslebende Phantasie, die hier Ungewöhnlichstes Wirklichkeit werden ließ, nur nicht in solchen Abmessungen wie heuer in London.

Ein Aufschwung aus dem Zweckgemäßen zum Denkmalsmäßigen, aus dem Klugen ins Erhabene und Unerhörte oder auch dreist nur einmal ins spielend Phantastische —: das ist's, was uns Neues geben, neue Anregungen vermitteln und erloschene Empfindungen im Volke wieder entfachen könnte und was in unserer Zeit der ewigen Sachlichkeit uns nottäte. Für uns Deutsche wäre es dabei selbstverständlich, daß solche Phantasiekunst nicht in den Formen der Vergangenheit schwelgen, sondern auf eigenen Bahnen sich ergehen würde. Die Stilklitterung ist für alle Selbstdenkenden seit Dresden erledigt. Darum aber würde auch eine solche deutsche Schöpfung sicher den Gipfel aller Ausstellungskunst bilden. Wir dürfen an unsere Künstler glauben! —

Ob es sich um eine „Weltausstellung" handelt — an deren letzten praktischen Zweck auch ich nicht mehr recht glaube — oder um eine große nationale oder auch nur um eine große Fachausstellung handelt, ist in ästhetischer Hinsicht einerlei. Für unsere Kunstentwicklung aber ist es durchaus notwendig, daß die große Aufgabe der „Ausstellung als Kunstwerk" allgemein anerkannt werde.

Daß dies z. B. vollständig bei der deutschen Abteilung für die nächstjährige Ausstellung in Turin übersehen ist, halte ich geradezu für eine schwere Einbuße an nationalem Ansehen. Nach einem mir vorliegenden „Prospekt", der allen als Aussteller in Betracht kommenden Industriellen zugegangen ist, wird da am Po an geradezu unvergleichlich schöner Stelle ein Riesengebäude für die deutsche Abteilung errichtet, das eine geradezu gottverlassene, hilflose, aber großsprecherische, zusammengestümperte, aber formenüberladene Stilklitterung in italienischer Renaissance als den Ausdruck „deutscher moderner Kunst" zu geben wagt. Es ist dringend zu fordern, daß sich die Leiter der Unternehmung verantwortlich darüber äußern, wie sie an so vielen hervorragenden deutschen Architekten vorbeigehen und die große Aufgabe — wahrscheinlich natürlich um des schundigen Sparsystems willen! — an eine so völlig unzulängliche Kraft geben konnten. Hoffentlich fegt die allgemeine Entrüstung diesen kläglichen Entwurf noch beiseite! Wir hätten sonst Jahrzehnte an der Scharte zu wetzen, die hier im Dunkeln von völlig kunstfremden Nur-Kaufleuten der deutschen Kunst geschlagen worden ist.

Da Derartiges noch heute möglich ist, muß um so nachdrücklicher nach einer wahrhaft großen deutschen Ausstellung gerufen werden. Wird Berlin endlich diesen Ruf hören, das sich seit Jahrzehnten durch kleinere Kunststädte in den Hintergrund drängen ließ? Oder werden wir weiter uns mit dem Bewußtsein des verkannten Genies begnügen müssen, daß wir zwar Architekten genug hätten, eine Unternehmung so prächtig wie die Londoner zu inszenieren und sie obendrein auch noch in völlig modernem Geiste zu gestalten — daß wir aber in Deutschland das Großartige noch niemals zur Wirklichkeit zu machen vermochten? — H. SCH.

LEO PUTZ—MÜNCHEN. AUS DEM LEBEN EINER FRAU«, »DIE GREISIN«. WANDMALEREI IM HAUSE BRAKL.

PROFESSOR LEO PUTZ – MÜNCHEN.

AUS DEM LEBEN EINER FRAU
WANDMALEREI IM HAUSE BRAKL, MÜNCHEN.

DER DAMEN-SALON IM HAUSE BRAKL–MÜNCHEN.

Seit kurzem ist das Damenzimmer in dem von Prof. Emanuel v. Seidl erbauten und vor einiger Zeit an dieser Stelle gewürdigten Haus Brakl fertiggestellt. Als ganz besonderen Schmuck erhielt der Raum eine Wandbemalung von Professor Leo Putz, die den Künstler über ein Jahr beschäftigt hat, und die man mit einigem Recht das Hauptwerk seines bisherigen Lebens nennen kann. Die auf Leinwand gemalten und in die Wand eingelassenen Bilder wirken nicht dekorativ-flächenhaft, sozusagen als Arabesken mit Menschen- und Pflanzenformen, wie das sonst Wandbilder, die man lobt, zu tun pflegen. Nein: sie sind das Gegenteil davon. Der Künstler hat sie in der gleichen impressionistischen Technik, wie alle seine Bilder gemalt. Nur etwas gereifter scheinen Strich und Kolorit gegen früher. Der Wirklichkeitseindruck der lebensgroßen Figuren ist beabsichtigt; denn Putz möchte, daß sie sich gewissermaßen mit der Gesellschaft, die hier verkehren wird, vermengen, in ihr aufgehen sollen. Diese „Funktion" eines Wandbildes ist entschieden neu. Aber es läßt sich darüber diskutieren, und man kann sogar sagen, daß der Versuch, soweit das eben möglich war, ausgezeichnet geglückt ist. Es ist übrigens ein Zweifaches, wodurch dieser Zyklus vom Leben einer Frau, der sich über drei Wände hinzieht, so stark und überzeugend wirkt. Das eine ist die Farbe, das andere der reiche Gehalt an Stimmungswerten. Wir sehen die Frau zunächst als Kind, das Blumen (märchenhaft große Gänseblümchen) aufliest, die aus der Luft herabfallen. Dann als etwa neunjähriges Mädchen (das Modell hierzu war das liebenswürdige Töchterchen des Hausbesitzers); daneben der einzige Akt der Komposition: ein junges Mädchen, das den bunten Kleidertand abgestreift hat und eben ins Wasser steigen will — der Seehintergrund (Motiv: Chiemsee) und der Kastanienbaum sind allen Teilen des Zyklus gemeinsam, sein cantus firmus. Nun folgt, der Fensterwand gegenüber: links die junge Braut, selig-zaghaft im Arm des Bräu-

tigams; rechts das glückliche Familienleben: Mann, Frau und Töchterchen. Die rechte Wand bringt den Abstieg und das Ende: eine alte Frau, die, in Erinnerungen versunken, auf einer Bank sitzt, in herbstlich-melancholischer Landschaft. Zu dem Schmalfeld am Fenster leitet eine Girlande von Herbstblättern über. So schließt sich Anfang und Ende, Jugend und Alter mit Bedeutung zum Lebensring. Aber die heiteren und sonnigen Klänge überwiegen. Dafür hat schon der Kolorist Putz gesorgt. Der helle, blinkende See, vorne das strotzende Grün der blühenden und der sommerlich üppigen Kastanien; auf den weißen Damenkleidern — nur die alte Dame ist schwarz gekleidet — die grünen Baumschatten und lustigen, tanzenden Sonnenkringel; dazwischen das Leuchten und Flimmern bunter Tücher, Hüte und anderer Toilettebestandteile, das Prangen des schlanken Mädchenleibes, das kräftige Blau und Braun der Männerröcke und über allem die heiße Sonne: das eint sich, da in dem Raum sonst kein vorlauter Ton stört, zu einem prachtvollen, reichen und reinen Akkord, zu einer Reihe von solchen Akkorden. Wir hören sie und wissen, was sie bedeuten: sie sind das „hohe Lied von der Frau". K. B.

PROFESSOR LEO PUTZ MÜNCHEN. Aus dem Zyklus: Das Leben einer Frau«. »Die Braut«.

PROFESSOR LEO PUTZ · MÜNCHEN.

»AUS DEM LEBEN EINER FRAU«, WANDMALEREI.

PROFESSOR LEO PUTZ MÜNCHEN.

»AUS DEM LEBEN EINER FRAU«, WANDMALEREI IM DAMENZIMMER DES HAUSES BRAKL, MÜNCHEN.

Professor O. Prutscher. Jagd-Ausstellung Wien 1910. Pavillon des Niederösterr. Gewerbe-Förderungs-Dienstes.

DIE WIEDERGEBURT DES MONUMENTALEN.

Wie alle atheistischen Aufstände, so hat auch der Naturalismus unserer Kinderjahre ein schnelles Ende genommen. Die Leute von Büchner bis Haeckel, die uns den Mut gaben, als Jünglinge gegen den Thron der Götter zu rennen, verloren gar bald ihre begehrte Unfehlbarkeit. Heute glaubt man nicht mehr, daß aus den Laboratorien und den Leichensälen die letzte Erkenntnis und der höchste Friede kommen können. Die Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts haben wieder die Sehnsucht ausgesandt; durch alle Lande und Zeiten, durch alle Kulturen schweifen die Suchenden, Antwort auf die ehernsten aller Fragen zu finden. Platons Phaidros, die Schriften des Giordano Bruno, die Sprüche des Lao-Tse, die Predigten des Meisters Eckehart und die Rätsel des Paracelsus wurden neu aufgelegt; die Bibliotheken füllen sich mit Mystikern und Asketen; die blaue Blume der Romantik treibt ihre alten Blüten neu hervor. Man will wieder von der ewigen Geburt und von der Abgeschiedenheit und von denen hören, die Gottes liebe Freunde und bei ihm heimisch sind. Freilich, entwöhnt, die Sprache der Romantik zu führen, verirrten sich die Neuen oft im Schwulst und im Gestrüpp. Sie überschlugen sich und schwelgten im Geklingel der Worte. Trotz alledem, die Entwicklung einer neuen Mystik, einer neuen religiösen Romantik, scheint langsam zu reifen. Doch sollte man eigentlich das Wort „Romantik" nicht gebrauchen, sollte dafür „Kraft" setzen, Elastizität und Willen. Denn darum handelt es sich letzten Sinnes: daß die neue, religiöse Sehnsucht zu einer großen und lachenden Gesundheit, zu einem neuen Emporwachsen des Menschen helfen soll.

Man beginnt Klopstock und Claudius wieder zu lieben und sieht in Goethe nicht mehr allein den großen Heiden. Man erinnert sich, daß der Sänger des Flohliedleins und der Held des Prometheus auch nach Frieden rief:

Der du von dem Himmel bist,
Alles Leid und Kummer stillest.

Professor O. Prutscher. Jagd-Ausstellung Wien 1910. Pavillon des Niederösterr. Gewerbe-Förderungs-Dienstes.

Aber man gräbt nicht nur nach alten Schätzen, auch die Lebenden, denen es gegeben ward, die Seele im Wort zu erschließen, lassen ihre Sehnsucht reisen. Wie irrende Vögel. O ja, der Irrflüge geschehen nicht wenige; doch was verschlägt das, wenn nur der Grundzug, wenn nur das Ziel der Bewegung in den Höhen liegt. Die Bewegung an sich, das Temperament, der Rhythmus, das sind die eigentlichen Werte, das ist das Gemeinsame in all den Einzelerscheinungen der modernen, zur Religion drängenden Dichtung. Von den vielen, hier zusammenklingenden Stimmen zu sagen, ob sie taub, ob sie reife Werte bergen, das hält schwer. Aber das eine ist gewiß: hinter ihnen allen, hinter den beiden Hauptmann, hinter Lienhard, hinter Dehmel, hinter Stephan George, hinter Maeterlinck und wie sie alle heißen, lebt der Trieb,

Professor O. Prutscher, Jagd-Ausstellung Wien 1910. Pavillon des Niederösterr. Gewerbe-Förderungs-Dienstes.

das wahre Gesicht der Dinge zu suchen. — Die Wandlung, die gerade die Häupter der Naturalisten durchgemacht haben, läßt keinen Zweifel mehr: die aufgeklärte Seele tastet wieder nach dem, was weniger begriffen, nur empfunden sein will; die Analyse strebt zur Synthese; die Wissenschaften drängen nach einer Weltanschauung. Gerhart Hauptmann begann mit einer nackten Wahrheit: „Vor Sonnenaufgang"; über „Hanneles Himmelfahrt" kam er zum „Armen Heinrich". Das ist der Weg von der Hölle über das Märchen zur Erlösung.

Viel leichter, eindeutiger und überzeugender läßt sich die Wandlung der modernen Seele vom Realismus der Einzelheiten zum Pathos der Synthese in der bildenden Kunst, in der Malerei, in der Plastik, nachweisen. Wir dürfen heute schon von einer Neugeburt des Monu-

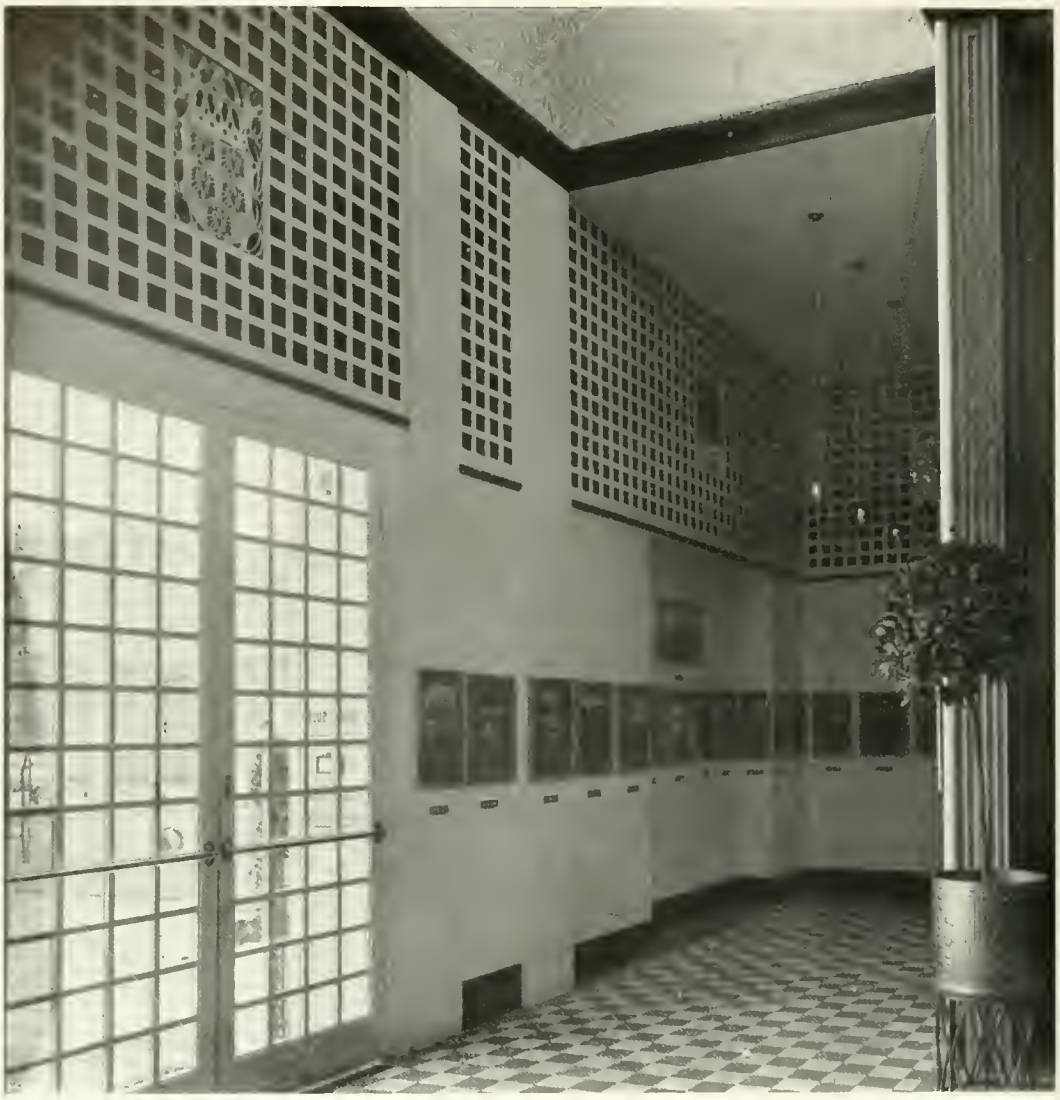
mentalen reden, des Monumentalen in dem Sinne, daß eine reifere, nach kosmischem Erleben drängende Menschheit diesem, ihrem besten Teil neue Ausdrucksformen sucht. Neue Formen, weil die alten zu eng und arm wurden. Dennoch im Grunde alte Formen, Formen, denen verwandte aus allen Zeiten starker Menschlichkeit, heroischen Selbstbewußtseins und die Welt umfassender Andacht gefunden werden können. Es bedarf keines großen Wissens, um zu sehen, wie sehr die neue Monumentalität nach der Klassik der alten Griechen, in gleichem Maße nach Michelangelo und nach den Ägyptern gravitiert. Nicht etwa so, daß nun nach einer kurzen Spanne nüchternen Wirklichkeitsinnes die Pioniere müde geworden wären und vor dem erprobten und bewährten Alten kapitulierten. Nicht etwa so, als wenn nun der Bankrott der Moderne, der Zusammenbruch all dieser realistischen Draufgänger, dieser Umstürzler und Pietätlosen erklärt werden müßte. Nicht etwa so, als wenn nun doch die Großväter recht behielten, und die Ohnmacht all derer, die der guten alten Zeit keck Trumpf boten, anzumelden wäre. Davon kann gar keine Rede sein. Nichts ist bankrott. Weder der Fortschritt, noch der Realismus, noch die Pietätlosigkeit. Im Gegenteil, sie haben recht behalten, sie, die einst tausend Widerständen trotzend, darauf bestanden, die Natur mit eignen Augen gründlicher und wahrhaftiger, unverhüllter zu sehen. Nur, daß sie eben ob all der neuen Schätze, an die sie gerieten und die sie hoben, so viel Reichtum gewannen, daß sie nun dem geschürften Metall die letzte und höchste Prägung zu geben vermögen. Es wäre töricht, anzunehmen, daß die neue, monumentale Kunst eine Verneinung des Impressionismus, eine Abkehr von den großen, französischen Meistern, von Monet, Manet, Sisley, Pissaro, eine Verleugnung Liebermanns und derer um ihn sei. Das ist ganz gewiß nicht der Fall. Die neue, monumentale Kunst ist eine Frucht des Impressionismus. Erst mußten die Augen so unendlich scharf und fein werden, erst mußten sie all die Phänomene der Atmosphäre und der Sonne erobern, erst mußten sie sich ein ganz neues Arsenal von Eindrücken, von Impressionen, verschaffen, ehe sie sich nach innen kehren konnten, ehe sie unter der Fülle der neu entdeckten Formen, nach der neuen Einheit, der neuen Form, zu suchen vermochten. Man denke nur ja nicht, daß die Geschlossenheit und die knappe Präzision einer Form ein Zeichen primitiven Sehens sei. Man muß wissen, daß jede dieser großen Formen das Resultat aus vielen Einzelbeobachtungen, die Frucht vieler Eroberungen ist. Monumental sein heißt: komprimieren, heißt: die Fülle des flatternden Lebens in eine Spannung zusammenpressen. Aber dazu muß man eben dieses Leben zuvor gewonnen haben, muß in ihm untergetaucht sein, muß es besitzen. Dann erst kann man davon, nach der Vorstellung, die einem das Temperament und die Sehnsucht diktieren, fortstreichen; nur wer das Leben kennt, kann es meistern. Monumental sein heißt: dem die Welt beherrschenden Willen ein ragendes Denkmal errichten. Jede Zeit hat ihre eigene Monumentalität, oder sie hat überhaupt keine. Nur dann hat eine Zeit Monumentalität, wenn sie ihren Besitz: das Neue, das sie aus der Welt herauslas, zu einem Rhythmus, zu Atem und Herzschlag zu verdichten weiß. Das ist nicht monumental, die klassische Größe einer vorübergegangenen Zeit zu kopieren; damit schafft man höchstens irgend welche Dekorationseffekte. Im Monumentalen pulst und zittert die ganze, zum Äußersten getriebene Energie eines Zeitalters. Das läßt sich fühlen, das läßt sich nachempfinden, aber das läßt sich nicht nachmachen. Eine jede Monumentalität kann man genießen, kann daran gesunden und kann aus ihr Kräfte schöpfen. Aber man kann nicht von ihr nach der Art der Diebe profitieren, kann aus einer alten Monumentalität keine Stelzen zimmern, um über die Kürze der eigenen Beine hinwegzutäuschen. Dennoch: die Monumentalität aller Zeiten ist unter einander verwandt. Wie alle Menschheit eine innere Einheit, ein Auseinanderwachsen, ein Keimen und Reifen, ein Wiederkeimen und Wiederreifen darstellt. Wie in allen Religionen ein Gemeinsames ist.

Einerlei mit welchen Namen und Zeichen die höchsten Güter gerufen werden, unbekümmert um die Mythologie, um die Etiketten der Götter, als das eigentlich Wertvolle und Fruchtbare steht hinter jedem Symbol die Kraft, durch die der Mensch sich Herr über alles Irdische und dem Unermeßlichen verwandt fühlt. Weil dem so ist, weil hinter jedem Kultus eine religiöse Energie waltet, darum können wir uns mehr oder weniger in alle Religionen einfühlen. Wenn wir nicht das Dogma und die starre Formel mit dem Wehen des Geistes verwechseln, so können wir trotz der jeweiligen zeitlichen und ethnographischen Gebundenheit das Erhabene und die Wirklichkeit aller Religionen erfassen und selbst erleben. Ein jeder Beter, einerlei, in wessen Name er fleht, ist uns ein rührendes Gesicht und zugleich ein Ansporn. Aus allen Zeremonien vermag unser kosmischer

Professor O. Prutscher. Jagd-Ausstellung Wien 1910. Pavillon des Niederösterr. Gewerbe-Förderungs-Dienstes.

Instinkt die nach dem Ideal greifende Geste, den im höchsten Takt schwingenden Rhythmus, zu erkennen. Genau so, wie wir durch jeden Tanz, auch den der fernsten und unkultiviertesten Wilden, elektrisiert und überzeugt werden. Der Kriegstanz der Südsee-Insulaner läßt auch unsere Muskeln sich spannen; und wenn zum klagenden Ton der Pfeifen die Hindu-Mädchen wandeln und gleiten, weinen auch wir. Religion, Tanz und Musik sind nur Äußerungsformen eines Gemeinsamen: des Rhythmus, sind zur Deutlichkeit sich ringende Antworten der menschlichen Seele auf den Takt des Universums.

So steht es auch um die Monumentalität in der Architektur, der Malerei und der Plastik. Auch bei allen Erscheinungen der bildenden Künste ist das Entscheidende, das eigentliche Phänomen, stets der Rhythmus, der Kurvenschlag, der durch die Linien atmet, der im Konzert der Farben schwingt. Daher kommt es eben, daß alle monumentale Kunst, so mannigfach auch ihre Objekte, ihre Darstellungen, ihre Themen sein mögen, dennoch im Innersten und in ihrer Wirkung verwandt ist. Solche Verwandtschaft aber ist eine unwillkürliche; sie kann nie gewollt sein, sie kann nie konstruiert und erstrebt werden, sie ist einfach da. Ja, sie ist um so größer und um so unmittelbarer, je weniger die eine Monumentalität von der andern weiß, je unbekümmerter die eine um die andre wurde und wuchs. Wenn irgend



Professor O. Prutscher, Jagd-Ausstellung Wien 1910. Pavillon des Niederösterr. Gewerbe-Förderungs-Dienstes.

wer griechischen Rhythmus nachahmen will, so ist mit Gewißheit nichts anderes zu erwarten, als eine schwächliche Historie, als ein gelehrter Bericht, als ein zweckloses und blutleeres Schema. Da stehen dann wohl vor uns alte Griechen, Platon und Aristoteles, und wir sehen die diffizilsten Vorgänge auf das Deutlichste unterstrichen und mit zahllosen Details illustriert. Aber es bleibt das alles nur ein Stück Geschichte, eine Seite aus dem Konversationslexikon, eine illustrierte Philosophie, eine interessante Arbeit. Und auch nicht eine Spur von Kraft strömt uns entgegen, greift uns ans Herz, reißt uns empor. Wir stehen kühl vor solchen bewußten Wiederholungen alter Monumentalität; wir stehen kühl vor Max Klingers neuem Griechenbild in der Leipziger Universität. Wenn wir aber dann an einen Hodler geraten, an ein Bild, das seiner äußeren Erscheinung nach auch nicht das Geringste mit Griechenland gemein hat, an ein Bild, das irgend welche zeitlosen Akte oder Studenten der Freiheitskriege zeigt, da spüren wir, unwiderstehlich hingerissen, das gleiche Pathos, das den Altar von Pergamon umwettert, die gleiche reine Klarheit, die aus dem Giebel des Parthenon strahlt. Damit sind wir schon zu der Erkenntnis gelangt, daß die braven Leute, die sich mit Pietät ereifern, die alte Monumentalität zu uns herüberzuretten, nicht die sind,

Professor O. Prutscher
Jagd-Ausstellung Wien 1910.
Pavillon des Niederösterr. Gewerbe-Förderungs-Dienstes.
Wandmalerei Schule Prof. B. Loeffler.

die wirklich die Neugeburt des Monumentalen uns bringen könnten. Nicht die Griechenmaler, nicht die Allegoriker, die aus allerlei Enblemen eine ideale Dekoration arrangieren, und sei sie noch so grandios und rätselhaft, nicht diese Translateure können uns Mittler einer neuen Monumentalität sein. Das können nur und allein die ganz Starken, nur die, denen eine innere Stimme wie ein Feuerbrand im Blut und in der Seele sitzt, nur die, denen gar keine Zeit bleibt, des Vergangenen zu gedenken, denen nur ein Gesetz, ein heiliges Müssen leuchtet: der neuen Menschheit, die sie in sich fühlen, eine Offenbarung und ein Höhepunkt zu sein. Die Monumentalität ist stets Höhepunkt eines Zeitalters. Phidias ist der Extrakt seines Griechenlands, Michelangelo die Wurzel und die Krone der Renaissance. Die moderne Monumentalität muß ein vielfältiges Echo unserer höchsten Tugenden sein, ein Echo der Werte, die uns allen gehören. Die moderne Monumentalität muß ein Niederschlag unserer besten Kräfte sein und muß wechselwirkend in uns die besten Kräfte wecken. Wie das gemeint ist, dafür sei als Dokument ein Zitat gegeben von einem unserer feinsten psychologischen Dichter. Hugo v. Hoffmannsthal hat einen Essai geschrieben, den er „Das Erlebnis des Sehens" nannte. Darin läßt er einen Kaufmann nach langer Abwesenheit wich-

Professor O Pautscher. Jagd-Ausstellung Wien 1910. Bekleidungs-Industrie. Fenstervergl. von Maler Remigius Geyling.

tiger Geschäfte wegen nach Europa kommen. Der Mann ist müde und ohne jede Energie, er fürchtet bei den bevorstehenden Verhandlungen schlecht abzuschneiden. Am kritischen Tage streicht er durch die Straßen der Stadt, und wie ohngefähr tritt er in einen Bilderladen. Dort wird ihm das Erlebnis des Sehens; davon berichtet der Mann:

„Mir war zu Mute wie einem, der nach ungemessenem Taumel festen Boden unter den Füßen fühlt und um den ein Sturm rast, in dessen Rasen hinein er jauchzen möchte. In einem Sturm gebaren sich vor meinen Augen, gebaren sich mir zuliebe diese Bäume, mit den Wurzeln starrend in der Erde, mit den Zweigen starrend gegen die Wolken. In einem Sturm gaben diese Erdrisse, diese Täler zwischen Hügeln sich preis, noch im Wuchten der Felsblöcke war erstarrter Sturm. Und nun konnte ich von Bild zu Bild ein Etwas fühlen, konnte das Untereinander, das Miteinander der Gebilde fühlen, wie ihr innerstes Leben in der Farbe vorbrach, und wie die Farben eine um der anderen willen lebten, und wie eine, geheimnisvoll-mächtig, die andern alle trug, und konnte in dem allen ein Herz spüren, die Seele dessen, der das gemacht hatte, der mit dieser Vision sich selbst antwortete auf den Starrkrampf der fürchterlichsten Zweifel, konnte fühlen, konnte wissen, konnte durchblicken, konnte genießen Abgründe und Gipfel, Außen und Innen, Eins und Alles . . . . und war wie doppelt, war Herr über mein Leben zugleich. Herr über meine Kräfte, meinen Verstand . . . rief einen Wagen, fuhr hin."

Dies ist also die Beichte von solchem Erleben

Professor O. Prutscher. Jagd-Ausstellung Wien 1910. Bekleidungs-Industrie.

einer modernen Monumentalität, die Menschen unserer Zeit Kräfte zu spenden vermag. Und was war nun auf diesen Bildern dargestellt: feuerwerkten da unerhörte Geistergestalten, gab es da tiefsinnige Symbole zu sehen? Nichts davon. Nur einige Bäume, etliche Felder, kurz eine Landschaft. Das Motiv ist es also nicht, das auf das Tiefste an die Wurzel des menschlichen Willens greift; wohl aber die Art der Darstellung, die Form, der Rhythmus. Der Mann, um dessen Bilder es sich hier handelt, heißt Vincent van Gogh und ist ein Belgier. Hodler, von dem ich vorhin sprach, ist ein Schweizer. Die Nationalität macht wenig aus, aber das ist bestimmend, daß Beide mit allen Fasern der Seele tief in die Gegenwart getaucht sind, um aus dem frisch geackerten Humus Energien zu saugen und als Bilder zu projizieren, als Erlebnisse, die wiederum Erlebnisse zeugen. Und daß solche Tiefen, solche Kräfte nicht etwa in die Dokumente dieses Vincent van Gogh hineingedeutet werden, daß der Maler selbst von heiligen Wallungen durchwühlt, von weitgespannten Sehnsüchten erfaßt war, dafür läßt sich (ganz abgesehen von dem Instinkt, der dem Kunstwerk gegenüber immer das Ausschlaggebende ist) ein literarischer Beweis führen. Vincent van Gogh hat psychologische Autoanalysen geschrieben, Briefe. Wer diese Dokumente auch nur ein einziges Mal durchblättert (und das zu tun, sollte niemand versäumen), der vermag nicht zu zweifeln, daß in einem Manne, der so in die Tiefen seiner eignen Seele zu horchen vermag, der so sehnsüchtig nach einer großen, herrlichen Heimat die Flügel breitet, nicht auch

wirklich die Kraft lebt, um Werke zu schaffen, die allen, die sie betrachten, ein Erlebnis des Sehens, ein Erleben des Lebens, werden können. Das aber ist eben der Sinn der monumentalen Kunst.

Die Neugeburt des Monumentalen kommt nicht durch die zarten Lyriker, nicht durch Thoma; nicht durch die fabulierenden Romantiker, nicht durch Boecklin; nicht durch die interessanten Dekorateure, die parfümierten Aestheten und jonglierenden Hexenmeister; nicht durch die gelehrten Systematiker, die nach allen Regeln der Grammatik gefrorne Gefühle wieder auftauen möchten, nicht durch Klinger. Die Neugeburt des Monumentalen kommt allein durch Männer, die in den Flammen des Zweifels verbrannten, um als Neue, mit Kraft geladen und Kräfte spendend, wieder zu erstehen. Die Monumentalen aller Zeiten tragen ein Kainszeichen an der Stirn, sie erschlagen alle Schwachen; sie fahren aber zugleich wie Elias im feurigen Wagen und führen alle Glaubenden durch das Erlebnis des Sehens zu den Segnungen des Rhythmus. Feuerbach und Marées, van Gogh und Gauguin, Rodin und Maillol — Hodler, das sind die Propheten und Geburtshelfer des Monumentalen unserer Zeit.

BERLIN-WILMERSDORF. ROBERT BREUER.

SCHMUCKPLÄTZE UNSERER GROSSTÄDTE.

VON DR. HERMANN DIEZ.

Im vorigen Jahre ist der langjährige Gartenbau-Direktor der Reichs-Hauptstadt, der Schöpfer des vielbewunderten Viktoriaparks auf dem Kreuzberg, gestorben; in den Sielen, aber, wie es hieß, nicht ohne ein tief schmerzliches Empfinden darüber, daß er in dem Kampf um Prinzip und Stil des gärtnerischen Schmuckes der Städte unterlegen war. Daß Direktor Mächtig ein ausgezeichneter Vertreter seines Faches war, unterliegt keinem Zweifel. Der Viktoria-Park lobt seinen Meister, und wenn der berühmte Wassersturz nicht alle Sinne gleich angenehm berührt, so ändert das nichts daran, daß in der Anlage selbst ein Mann von Geschmack, Stilgefühl und Schöpferkraft eine Oase aus der Sandwüste hervorgezaubert hat, in die der frühere Weinberg im Lauf der Jahrhunderte sich verwandelt oder zurückverwandelt hatte, und daß der Kreuzberg in seiner jetzigen Gestalt einen eigen- und einzigartigen Schmuck der Reichs-Hauptstadt bedeutet. Das würde in noch weit höherem Maße der Fall sein, wenn er einen großen monumentalen Straßenzug abzuschließen hätte, aber eine solche Umwandlung eines Großstadtbildes liegt heute überhaupt nicht mehr innerhalb der Grenzen menschlicher Kraft, geschweige denn in der Kompetenz eines städtischen Gartenbaudirektors.

Was auf den Lebensabend Mächtigs gedrückt hat, war seine Niederlage im Kampf gegen die Blume als Schmuck großstädtischer Straßen und Plätze. Bei diesem Kampf mochte wohl etwas von dem Eigensinn beteiligt sein, der die Verdienste hervorragender Männer in dem letzten Abschnitt eines langjährigen öffentlichen Wirkens so oft beschattet, aber in der Hauptsache war der Widerspruch sicherlich von sachlichen Erwägungen bestimmt und zwar zunächst von der praktisch-technischen Rücksicht auf die Notwendigkeit einer öfteren umständlichen und kostspieligen Erneuerung des Blumenschmucks, dann aber auch von ästhetischen und stilistischen Erwägungen. Jene Rücksicht mag füglich außer Betracht bleiben; selbst wenn, wie es in den Pfingsttagen 1910 geschehen ist, Gewitterregen und Hagel Hunderttausende von Tulpen unbarmherzig zerstören, kann der Riesenetat unserer Großstädte diese relativ kleine Aufgabe und Ausgabe noch übernehmen, ohne daß irgend jemand auf den Gedanken kommen würde, es geschehe zu viel für die Augenfreude ihrer Bewohner. Die ästhetischen Bedenken sind aber an und für sich jedenfalls nicht ganz unberechtigt. Man braucht sich nur auf der einen Seite die Darmstädter Mathildenhöhe im Frühlingsglanz oder die Hauptplätze der Ausstellung München 1908, auf der anderen aber die schwer wuchtenden architektonischen Zentren unserer alten geschlossenen Städte oder auch die griechischen Linien des Münchner Königsplatzes ins Gedächtnis zurückzurufen, um sich sofort darüber klar zu werden, daß eines sich nicht für alle schickt, daß der eine Platz nach der Blume schreit, während der andere sie ablehnt und nach wie vor die ruhige Fläche des Rasens und etwa die mehr oder weniger streng stilisierte Gruppe immergrüner Bäume und Sträucher heischt.

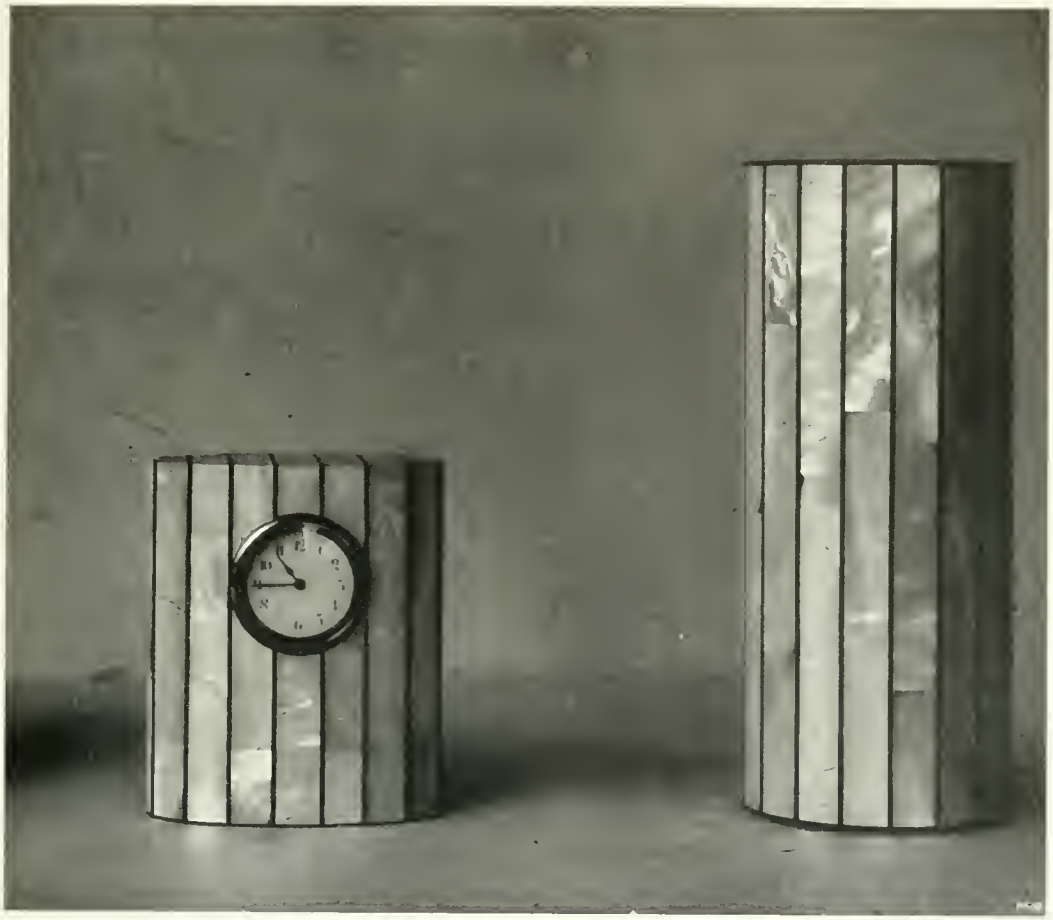
Wo es die räumlichen Verhältnisse zulassen, ist sicherlich auch heute noch und für alle

Professor
J. Hoffmann.
Fauteuil-
Stoffüberzug

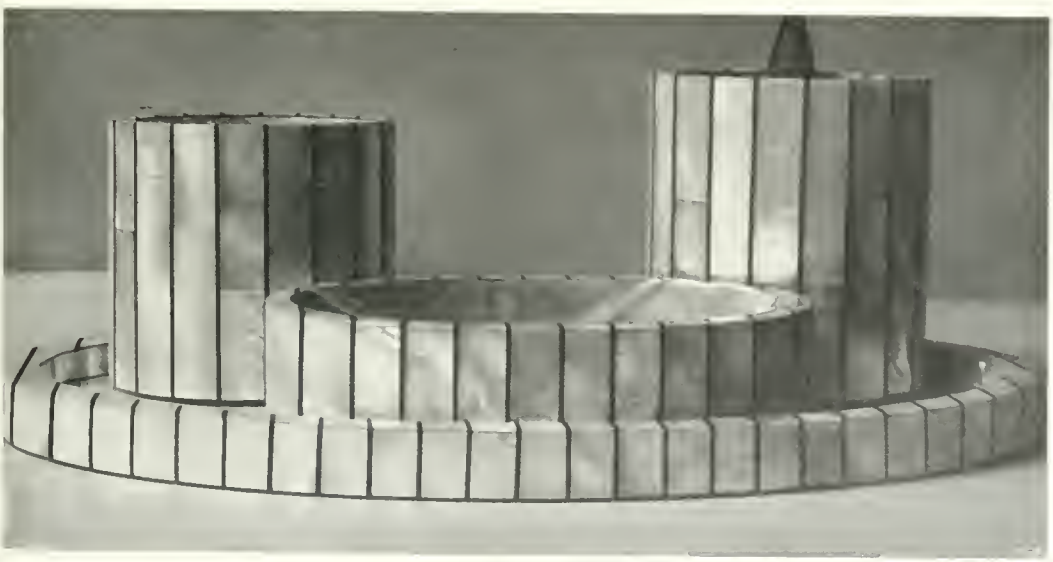
Professor
J. Hoffmann.
Leder-
Fauteuil.

Professor
C.O.Czeschka
Kassette.
Ebenholz,
Perlmutter,
Elfenbein.

Architekt
E. J. Wimmer.
Holzkassette.



Professor
J. Hoffmann.
Uhr und
Blumen-Vase.
Perlmutter.



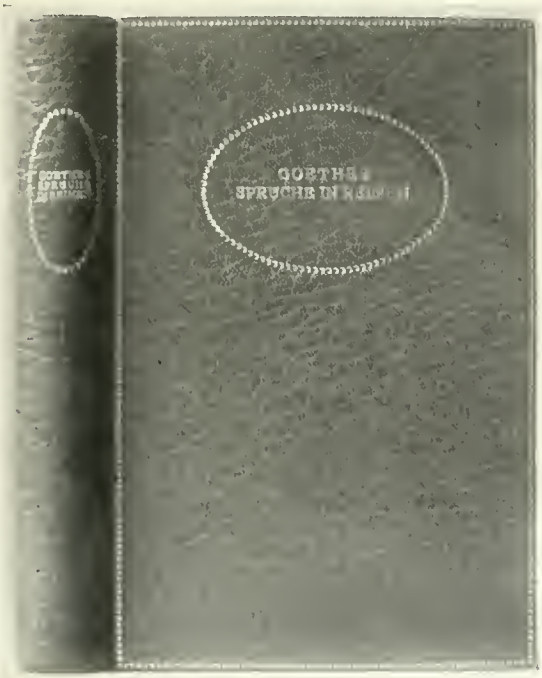
Professor
J. Hoffmann.
Rauch-
Garnitur.
Perlmutter

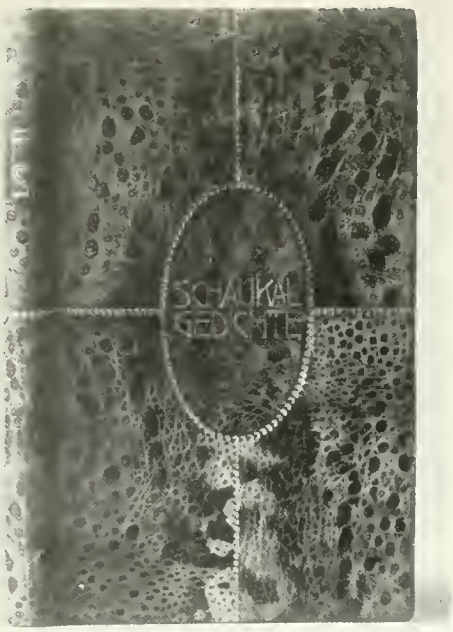
Professor J. Hoffmann. Kassette. Perlmutter.

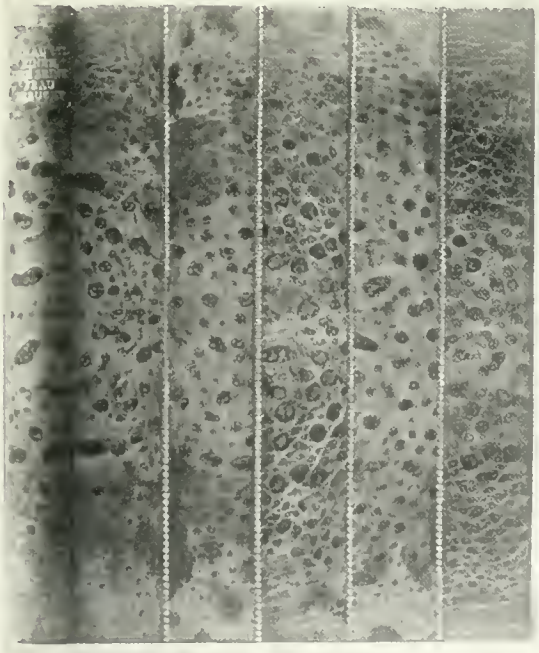
Zeiten der frische grüne Rasen, dieser friedliche Festplatz für müde Augen, der schönste Schmuck der Stadt, deren Charakter er gleichsam verneint und aufhebt, aus der er, wäre es auch nur für Minuten, hinwegtäuscht, und daß solche Inseln mitten im wildesten Häusermeer noch möglich sind, das beweist in Berlin z. B. der Leipziger Platz, den die stärksten Wogen großstädtischen Lebens umbranden und der doch still und grün wie ein Stück fashionables Alt-England daliegt. Auch der imposante Lützow-Platz wirkt noch am stärksten durch die ruhigen Rasenflächen, zeigt aber in seinen bunten Rabatten schon den Übergang zu jener andern Art gärtnerischen Schmucks, der jetzt allgemein bis in das Herz der Großstädte eindringt, und zwar in Gestalt des farbenprangenden Blumenbeets.

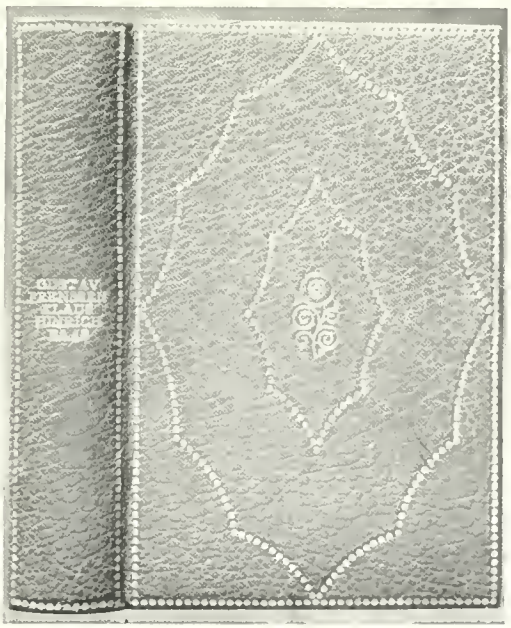
Überblickt man die Ergebnisse des glänzenden Siegeslaufes, den der Blumenschmuck der öffentlichen Plätze und Straßen speziell in Berlin zurückgelegt hat, so wird man sich wohl dem Eindruck nicht verschließen, daß hier und dort des Guten etwas zu viel geschehen sei und daß insbesondere die brennenden Farben der Geranien gelegentlich zu aufdringlich wirken. Aber dieses Unglück ist zumal inmitten der Großstadt, wo die ermüdeten und abgestumpften Sinne starke Reize brauchen, nicht eben groß, und in Wahrheit ruft so ein jauchzend

Professor J. Hoffmann Schreib-Garnitur. Perlmutter.









Professor
J. Hoffmann.
Buch-
Einbände.

Professor B. Loeffler. Christophorus Wiener-Keramik.

farbiges Blumenbeet von heute viel lauter: „Sieh her, wie schön ich bin!" als die zahmen, wohlgetönten und wohlbeschnittenen Produkte der Teppichgärtnerei von ehedem. Im großen und ganzen ist der frohe Mut, der sich sogar nicht scheut, Geschäfts- und Verkehrsstraßen allerersten Ranges, wie z. B. die Schönebergerfortsetzung der Potsdamerstraße, überall, wo nur irgend der Raum dafür vorhanden ist, mit bunt leuchtenden Blumen-Rabatten zu flankieren, doch mit rückhaltloser Freude zu begrüßen als Bürge einer besseren Zukunft für uns Großstadtbewohner. Natürlich lassen sich die Großstädte von heute nun und nimmer in Gartenstädte verwandeln, sondern man wird stets auf ästhetische Kompromisse angewiesen bleiben. In Berlin und seinen Nachbarstädten kommt dann noch erschwerend hinzu, daß auch in den neuen und vornehmeren Wohnquartieren architektonisch viel versäumt und gesündigt worden ist. Aber zumeist gewährt doch ein blumengeschmückter Balkon dem Auge auch da eine gewisse Erholung, und speziell das dekorative Zusammenwirken des Balkons mit dem Blumenflor der Schmuckplätze und der Straßenbeete erscheint mir als ein überaus glücklicher Gedanke, dessen allmähliche Verwirklichung an dem Straßenbild Berlins schon unendlich viel gebessert hat und immer noch mehr bessern wird. Es ist geradezu überraschend, wie stark und lebensfreudig diese Harmonie auch in minder schönen und in ihrem Hauptcharakter nicht mehr zu ändernden Straßenzügen wirkt; man gewahrt die leuchtende Spur eines Menschheitsfortschrittes, der in die Steinwüste der Großstädte die lebendige Natur, in die Welt der nüchternen Nützlichkeit und des häßlichen Kampfes ums Dasein die Schönheit zurückbringt. Glücklicherweise ist nun aber gerade in den allergrößten Städten mit ihrem riesenhaften Wachstum, das mit seinem Gegenstück, der Entvölkerung des platten Landes sozial so manche Bedenken erregen muß, die Möglichkeit gegeben, Stadtbilder schon in der ersten Anlage unter die Gesichtspunkte der Schönheit zu stellen. Wie viel in dieser Beziehung in München versäumt worden ist, wo man unbegreiflicher Weise das „Westend" zu einem hoffnungslosen Proletarier-Viertel und Theresienhöhe, Bavaria-Park etc. zu Schlupfwinkeln verbrecherischen Gesindels hat werden lassen, — eine Entwicklung, der auch die neue Ära des Ausstellungswesens auf der Theresienhöhe kaum mehr Halt gebieten wird — darüber ist schon viel geschrieben, geklagt und angeklagt worden. Dafür hat man sich allerdings erfolgreich bemüht, der Prinzregentenstraße, an der das National-Museum und jetzt die preußische Gesandtschaft mit dem neuen würdigen Heim der Schackgalerie sich erheben und die in der Prinzregentenbrücke mit der sich darüber erhebenden Anlage des Friedensdenkmals einen imposanten Abschluß findet, einen großzügig monumentalen und zugleich sinnenfroh farbigen Charakter zu geben.

Der schönste Vorort Berlins, die Gemeinde Grunewald, ist nicht nur durch die landschaft-

lichen Verhältnisse, sondern auch durch die wirtschaftliche Lage der Bewohner in so ungewöhnlichem Maße begünstigt, daß er füglich hors concours bleibt. Aber es darf deshalb doch gesagt und festgestellt werden, daß, einiger Fehlgriffe der tastenden Übergangszeit ungeachtet, Natur und Kunst auf diesem köstlichen Fleck Erde zur Schaffung einer Villen- und Gartenstadt sich vereinigt haben, die ihresgleichen auf der ganzen Welt suchen dürfte, auch in solchen Ländern, die denn doch an die Aufgabe landschaftlicher Schmuckanlagen mit ganz anderen Voraussetzungen des Bodens und des Himmels herantreten. Ganz Hervorragendes ist sodann auch unter wesentlich bescheideneren Verhältnissen z. B. in der Gemeinde Friedenau geschaffen worden, die im Laufe der letzten 3—4 Jahrzehnte sich zwischen ihre älteren Schwestern Wilmersdorf, Schöneberg und Steglitz eingeschoben hat und ihren baulichen Charakter durchaus von Etagenhäusern empfängt. Auch hier gibt es keine Straße, die nicht Alleestraße wäre, keinen Platz, der nicht durch Baumgruppen, insbesondere herrliche Birkenwäldchen oder durch prangende Blumenbeete zu einem Labsal für Augen und Lungen würde, und auch der Gesamtplan der in der Längsrichtung durch die stattliche Kaiserallee in zwei gleiche Hälften geteilten Gemeinde, deren Mittelpunkt die große Anlage des Friedrich Wilhelmplatzes mit der Kirche bildet, darf in seiner Art als vorbildlich gelten. Und das ist ja das sozial und volkswirtschaftlich Erfreuliche, daß die Flucht aus

Professor B. Loeffler. Rübezahl. Wiener-Keramik.

den Steinmauern der Stadtzentren allmählich kein Vorrecht der wohlhabenden Klassen mehr ist, sondern den breiten Schichten des Mittelstandes ermöglicht wird. Die Umwandlung einer ursprünglich als vornehme Villen-Kolonie gedachten Ansiedelung in eine Heimstätte des Mittelstandes repräsentiert geradezu einen der erfreulichsten Züge der Zeit: die dem wachsenden Reichtum unseres Volkes entsprechende Steigerung der Ansprüche an die Kultur der Wohnung und des Wohnens, die das Märchen von der fortschreitenden Proletarisierung unseres Volkes lachend ad absurdum führt. — Was die Großstädte und ihre Vororte im allgemeinen für die Verschönerung des Stadtbildes, für die Beschattung der Stein- oder Tünchefassaden mit dem frischen Grün der Bäume und Sträucher oder für die Unterbrechung der öden Pflasterflächen durch die frohe Farbenpracht der Blumenbeete tun können, das liegt zwischen den beiden Extremen einer durch tausend zwingende Rücksichten beengten bescheidenen Dekorationsarbeit im Innern und der freudigen, planvollen Neuschöpfung an der Peripherie. Die engen, winkligen Straßen und die aneinandergepreßten Häuser unserer alten Städte haben zu ihrer Zeit eine große Bedeutung für die politische, sittliche und wirtschaftliche Entwicklung unseres Volkes gehabt; die Stadtluft machte frei von den Fesseln der Leibeigenschaft und Hörigkeit und schuf mit der Sicherung des persönlichen Erwerbs das Bürgertum, den

Professor M Powolny. Traubenbock. Wiener-Keramik.

zweiten großen und starken Grundpfeiler unserer nationalen Kraft und Größe. Jetzt sind die Mauern überall gefallen, und es tut nicht mehr not, daß die Häuser sich wie bedrohte Küchlein zusammenschmiegen; die Freiheit ist auch, wenigstens im Prinzip, kein Privilegium der Städte mehr. Aber um so mehr gilt es heute, die Stadtluft frei zu machen und in den Druck von Giebeln und Dächern den befreienden Strahl des Lichts, das wohltuende, erfrischende Grün und den beglückenden Gruß der Farben zu bringen. Denn ein immer größerer Teil unseres Volkes wächst in den Großstädten heran und empfängt von ihnen die Bedingungen seiner Entwicklung an Leib und Seele. Glücklicherweise hat man im letzten Jahrzehnt wieder begonnen, die Schulen aus düsteren, staubigen Kasernen voll Zwang und Strenge in freundliche Stätten des Jugendmuts und der Entwickelungsfreude umzuwandeln und mit der Zeit wird man vielleicht finden, daß auch in den Kasernen selbst in dieser Richtung manches zu tun und zu bessern wäre. Mindestens ebenso groß aber ist die Bedeutung unserer städtischen Schmuckplätze für den ganzen Charakter unseres Volkstums; sie spiegeln ihn bis zu einem gewissen Grade wider; je zahlreicher, mannigfaltiger, farbenfreudiger u. geschmackvoller sie sind, um so mehr aber werden sie ihrerseits erfrischend beleben, erfreuend und veredelnd wirken. Denn ein reiner, froher Naturgenuß, sei er auch noch so flüchtig, wirkt mehr Gutes im Menschen als die schönste Moralpredigt. — H. D.

Professor B. Loeffler. Heinzel-Mannchen. Wiener-Keramik.

Professor
M. Powolny.
Wiener-
Keramik

Professor
M. Powolny
Wiener-
Keramik

DIE ZUKUNFT UNSERER BAUKUNST UND DER HEIMATSCHUTZ.

VON DR. K. SCHAEFER BREMEN.

Als unsere Architektur aus dem Formalismus des 19. Jahrhunderts erwachte, und sich nach neuen Zielen umsah, fand sie am Wege einige beredte Maler und begeisterte Altertumsfreunde; die wiesen sie hin auf das liebe alte malerische deutsche Dorf, auf das gemütliche, tief herunterreichende Dach, die kleinscheibigen Fenster, die niedrigen, aber behaglichen Stockwerkhöhen, auf das anheimelnde Bild der Dorfstraße, in der Baum und Hecke, breite Gemächlichkeit der Giebelreihen und lebendige Farbenwirkung des Materials sich zu so schönen Wirkungen vereinigen. Altertümelei und Stillehre sind der eben aus der historischen Schule daherkommenden jungen Architektenschaft so selbstverständlich, daß sie dies neue Vorbild mit nachdrücklicher Begierde in sich aufnahm, mit einer Plötzlichkeit, mit einem Eifer von ungewöhnlicher Art sich der neuen Aufgabe bemächtigte. Vielleicht dürfen wir sogar so optimistisch sein, diese triebkräftige Frische, mit der der Umschwung erfolgte, als Symptom eines starken Massen-Willens anzusetzen, von der Technik des Häuserbauens mit aller Kraft wieder zur Kunst der Architektur emporzudringen. Wenn sich auch die Hochschulen noch wenig darum kümmerten, so wurde doch die ländliche Architektur übernacht und überall im deutschen Reiche und ganz besonders in Mitteldeutschland und im Süden zur Lieblingsarbeit der jungen Generation.

Villenkolonie und Arbeitsdorf, das Landhaus am See, am Waldend, im Hochgebirge, dorfartig angelegte Krankenhausbauten, die sehr romantischen aber praktisch gänzlich wertlosen Ferienhäuser der Werke. Waldkapellen und Dorfkirchen, Waldfriedhöfe und Bauerngrabkunst, das ist eine Blütenlese aus den Lieblingsaufgaben unserer Jugend in der Archi-

Professor M. Powolny. Wiener-Keramik

tektur der Gegenwart. Und daß auf dem Wege dieser Kleinarbeit ein gewaltiges und höchst wichtiges Stück Kulturarbeit geleistet wird, davon überzeugt man sich alljährlich mehr, schon von den Fenstern des Schnellzugs aus, wenn er einen wieder einmal von Bremen bis München auf der eiligen Linie eines Quer-

Professor M. Powolny. Bronze.

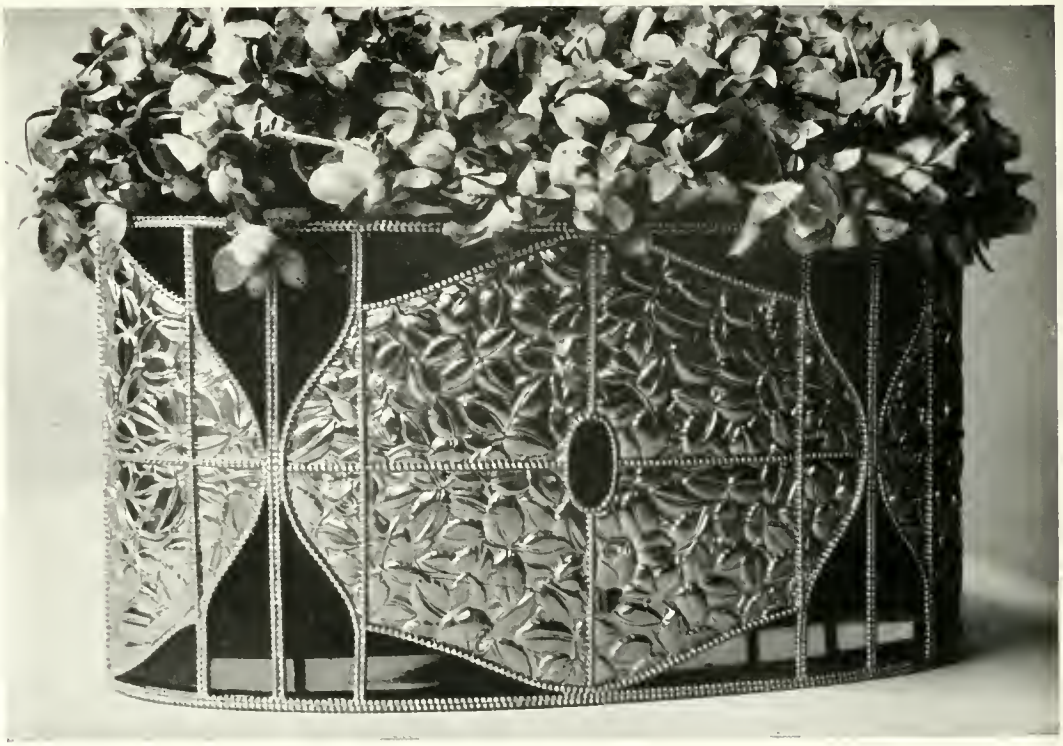
schnitts durch das ganze Reich führt. Wir sind auf dem Wege, für unsern Tagesbedarf an anständiger Architektur in Dorf und Stadt wieder Typen zu schaffen, wie die Jahrhunderte sie gehabt haben, in denen die gepriesene Schönheit unsrer Stadt- und Dorfbilder entstand. Vorläufig bedarf es zu dieser Gestaltungsarbeit noch der Architektur; sind die Typen aber einmal gefunden und eingebürgert, dann kann man sie den unakademischen Händen des Baumeisters überlassen, der sie wieder wie seine Vorfahren weitergeben wird von Geschlecht zu Geschlecht.

Auf diese Stimmung der Altertumsfreunde, Maler und Architekten hat die Heimatschutzbewegung sich begründet. Sie ist ein ganz selbstverständliches Kind unsrer Übergangszeit, in der die überkommene Liebe zu den Alten noch um so stärker lebt, je deutlicher es noch an einem klaren einheitlichen Stilideal für modernes Schaffen mangelt. Der

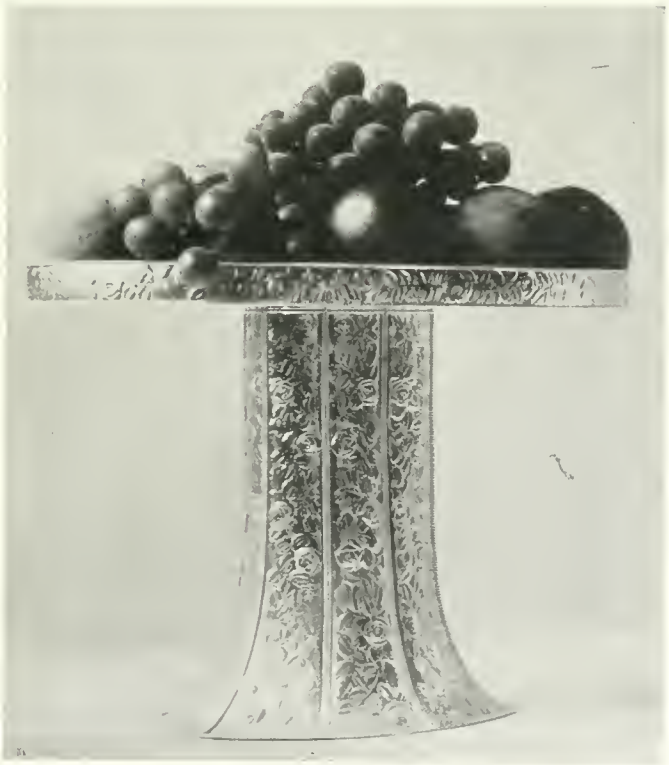
Architekt
E.J.Wimmer.

Aufsatz
in Silber.

Architekt
E.J.Wimmer.
Jardiniere.
Silber mit
Glaseinsatz.

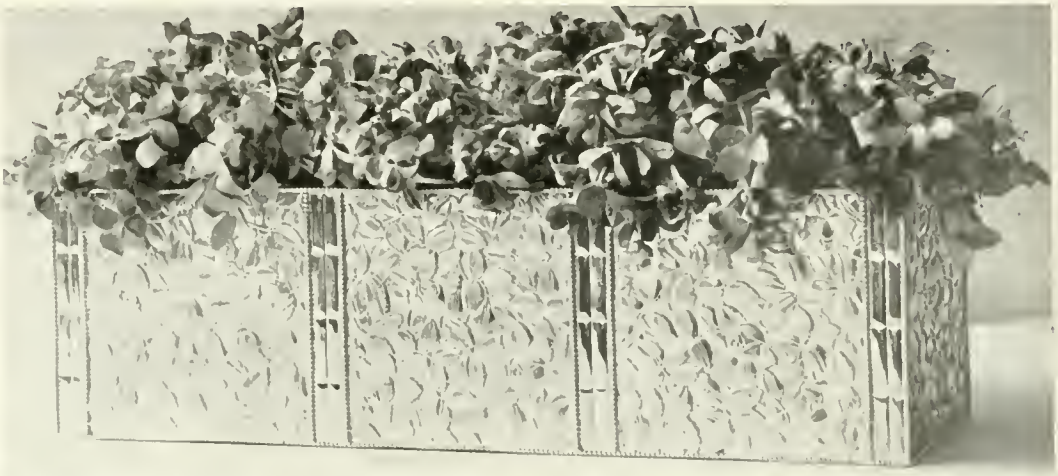


Architekt
E. J. Wimmer.
Parfumflacon,
Jardiniere.



Architekt
E. J. Wimmer.

Aufsatz
in Silber.



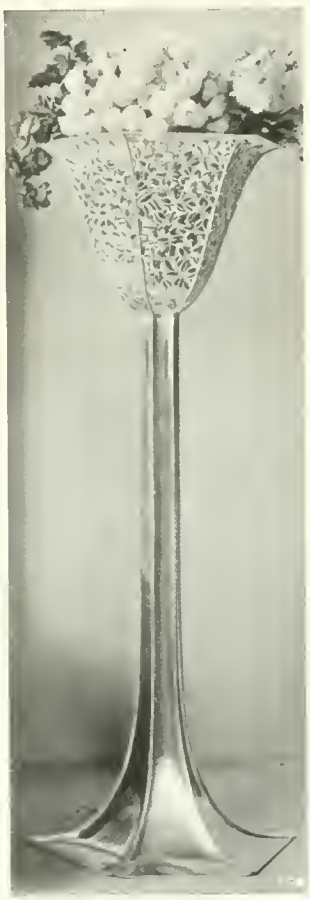
Architekt
E. J. Wimmer
Jardiniere in
Silber

Professor
O Prutscher.
Kognak-
Gläser.

Architekt
E. J. Wimmer.
Silbertablette.

Architekt
E. J. Wimmer.
Jardiniere in
Silber mit
Glaseinsatz.

Gedanke ist so volkstümlich und begeisternd für den Durchschnittsmenschen, wie nur ein kunstpolitischer Gedanke sein kann. Schon heute nach einer kaum zehn Jahre alten Propaganda gilt er überall als selbstverständlich. Er hat eine Zugkraft, mit der er den kunstfremdesten Bürgersmann zum Fanatiker machen kann. Auch die Juristen der Verwaltungs-Behörden haben ihn schon aufgegriffen; haben Paragraphen formuliert, in deren engen Grenzen möglichst jede Entgleisung der Land- und Kleinstadt-Architektur verhütet werden soll, und auch wohl kann; und wo diese Gesetze und Ortsstatute heute noch nicht bestehen, da sind sie unterwegs. Zurzeit triumphiert also das Dogma der Heimatschutz-Architektur auf der ganzen Linie. — Dagegen ist vorläufig nichts einzuwenden; denn daß gegen die beispiellose Verrohung in der Alltagsarchitektur der letzten Jahrzehnte die schärfsten Polizeimittel gerade gut genug sind, läßt sich kaum bestreiten. Aber wie wird sich das Bild in Zukunft darstellen? — Schon jetzt hat die dogmatische Unerbittlichkeit der Männer vom



Architekt
E. J. Wimmer.
Blumen-Vase
in Silber.

Professor
Koloman Moser.
Blumen-Vase
Messing.

Architekt
E. J. Wimmer.

Blumen-Vase.
Silber mit
Glaseinsatz.

Heimatschutz Opposition erregt, allerdings nicht die der Künstler, sondern die der Zement- und Dachpappefabrikanten, der Händler von Marmor u. anderen Baustoffen, die von den Friedhöfen und Fassaden polizeilich verdammt sind u. a. m. Sie petitionieren an ihre Regierung und verlangen Schutz ihres Gewerbes, das sonst zu Grunde gehen müsse. Auf solche Argumente hört man freilich heute nicht mehr viel, weil sie im wirtschaftlichen Interessenkampf des Tages all zu oft schon mißbraucht worden sind. Und schließlich, wenn höhere Kulturziele auf dem Spiele stehen, ist der Allgemeinheit mit Recht ganz gleichgültig, ob einige Fabrikanten ihren Betrieb verkleinern oder einstellen müssen. Wenn uns heute nachgewiesen wurde, daß die deutsche Schundliteratur 10 000 Menschen im Reiche ernährt und daß sie jährlich so und soviel zum Wachstum des Volksvermögens beiträgt, würden wir sie darum für existenzberechtigt oder für nicht bekämpfenswert halten? Es kann uns also

Professor J. Hoffmann. Samovar in Silber.

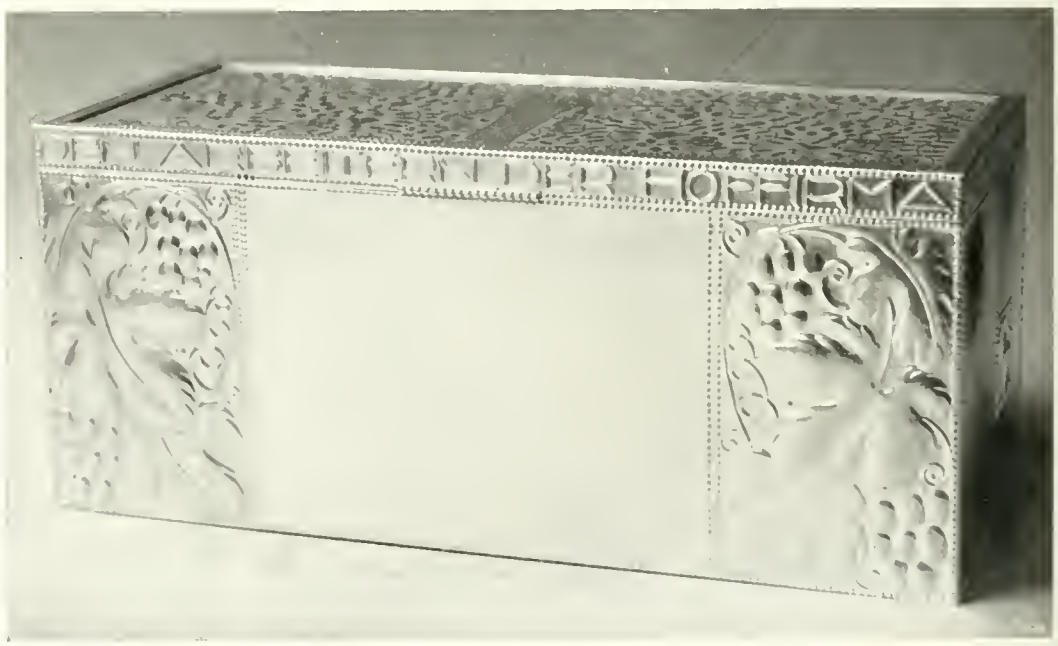
ebensowenig rühren, wenn die Zementfabriken sich beklagen, daß sie ihre himbeerfarbenen oder schwarz-weißen Dachplatten nicht mehr auf den Dörfern absetzen dürfen. Sie leiden augenblicklich unter einer ungünstigen Konjunktur, aus der sie für ihre Fabrikation die richtigen Folgen ziehen müssen, das ist alles. Die Allgemeinheit ist sicher vollkommen im Recht, wenn sie sich gegen die Verwüstungen des Landes zur Wehr setzt, und die beste Agitation ihrer Verbandssekretäre wird nicht imstande sein, den Zementfabrikanten dagegen zu helfen. Aber damit ist nicht gesagt, daß ihr Material an sich ein künstlerisch untaugliches sei.

Jeder Werkstoff ist an sich weder gut noch schlecht, er wird es erst durch seine richtige oder sinnwidrige Anwendung. Neue Baustoffe führen sich in der Kunstgeschichte fast immer anfangs als Surrogate ein, werden dann erst in ihrer künstlerischen Ausdrucksfähigkeit und Eigenart erkannt, und dienen dann oft genug

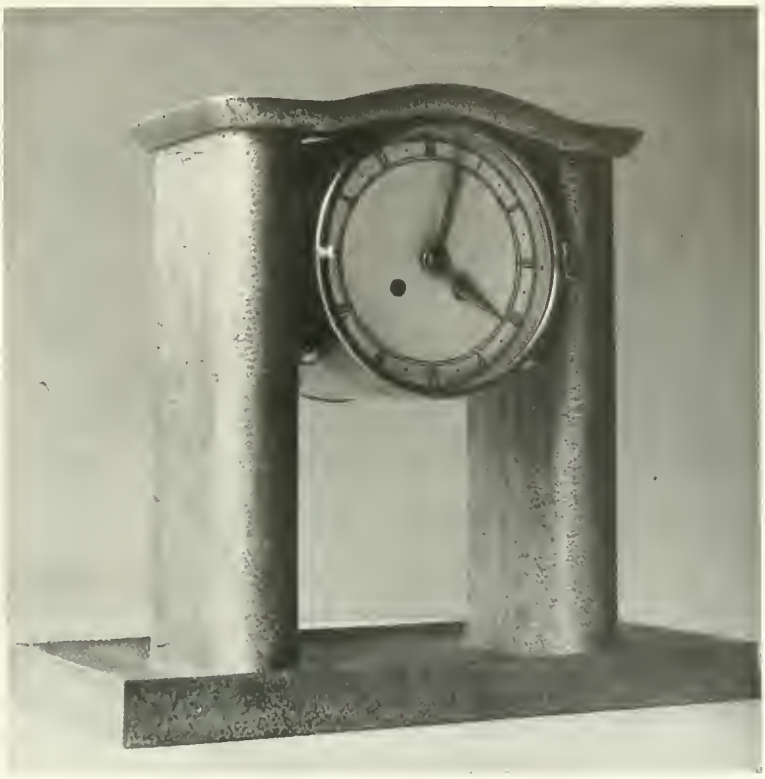
Professor J. Hoffmann. Samovar in Silber.

Professor J. Hoffmann. Wandkorb für Blumen. Messing.

dazu, aus dem neuen Material u. seiner Technik die neuen Stilelemente zu entwickeln, die ohne sie undenkbar gewesen wären. Daß für die Zukunft unserer Baukunst neue Baustoffe mit bisher unerhörten, künstlerischen Möglichkeiten zu Gebote stehen, weiß ein jeder: Eisen, Glas, Zement, Beton, Eisenbeton. Und wer in Berlin die Bauten Peter Behrens' für die A. E. G. und die großenteils auch von Behrens angeregten Leistungen der deutschen Zementwarenfabrikanten in der Ausstellung in Treptow gesehen hat, der wird unter dem Eindruck stehen, daß sich da im Gebiete der Baukunst — im Industriebau und im Monumentalbau dekorativer Art — Gedanken entwickelt haben, stark genug, um einer Formenzukunftswirkung sicher zu sein. — Die neue Lebensform, die uns das 19. Jahrhundert hinterlassen hat, ist die der Großstadt. Großstadtgeist wird die Signatur unserer künftigen Baukunst sein. Hier im Ingenieur- und Industriebau, im Warenhaus und Geschäftsgebäude wird sie die Kunst schaffen müssen, die unserem Zeitalter adäquat und den Menschen von heute am notwendigsten ist. Vom Wertheimbau über die Turbinenhalle der



Professor J. Hoffmann. Prunk-Kassette. Silber



Professor J. Hoffmann. Schreibtisch-Uhr. Alpaka.

A. E. G. weist der Weg in die Zukunft. Oder glaubt vielleicht jemand, daß sich aus dem tief heruntergezogenen roten Ziegeldach, den weißen Putzwänden und den grünen Fensterläden der Heimatschutzarchitektur die Zukunft unserer deutschen Baukunst bestreiten lasse?

Es dürfte also an der Zeit sein, die beiden Wege, die sich in der Gesinnung den Künstlern von heute in ihrem Werke schon ganz deutlich erkennen lassen, klar auszusprechen und in ihren Grenzen gegen einander abzuwägen, damit die Ziele nicht verdunkelt werden

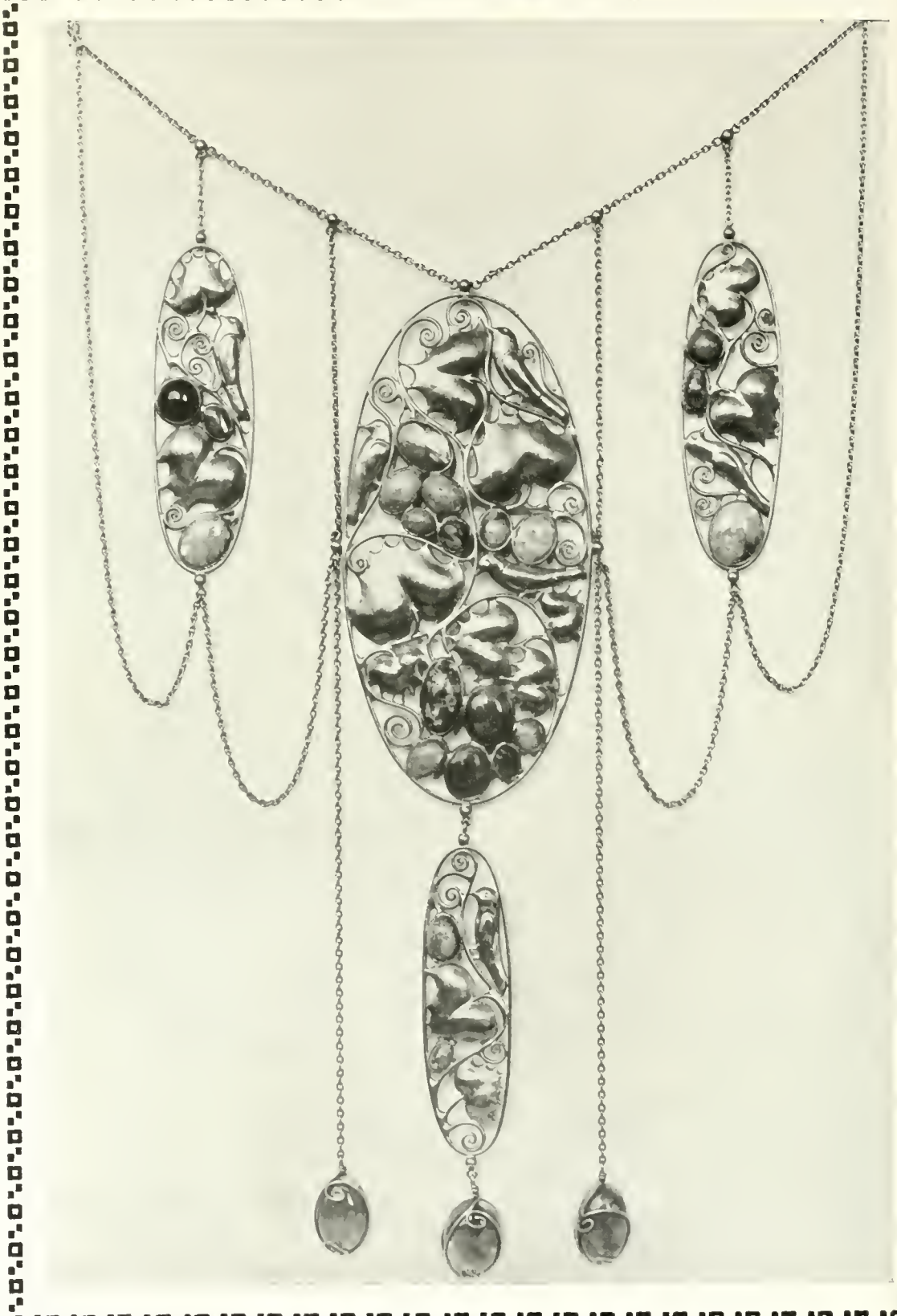
Maler R. Teschner. Brief-Beschwerer. Bleiguß mit Marmorkugel.

Professor
J. Hoffmann
Aufsatz.
Silber.

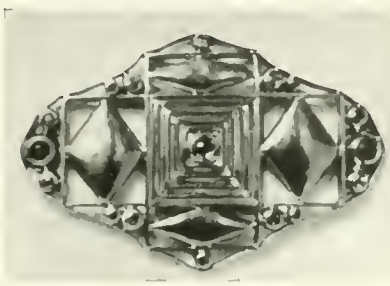
Professor
J. Hoffmann.
Obstkorb.
Silber.

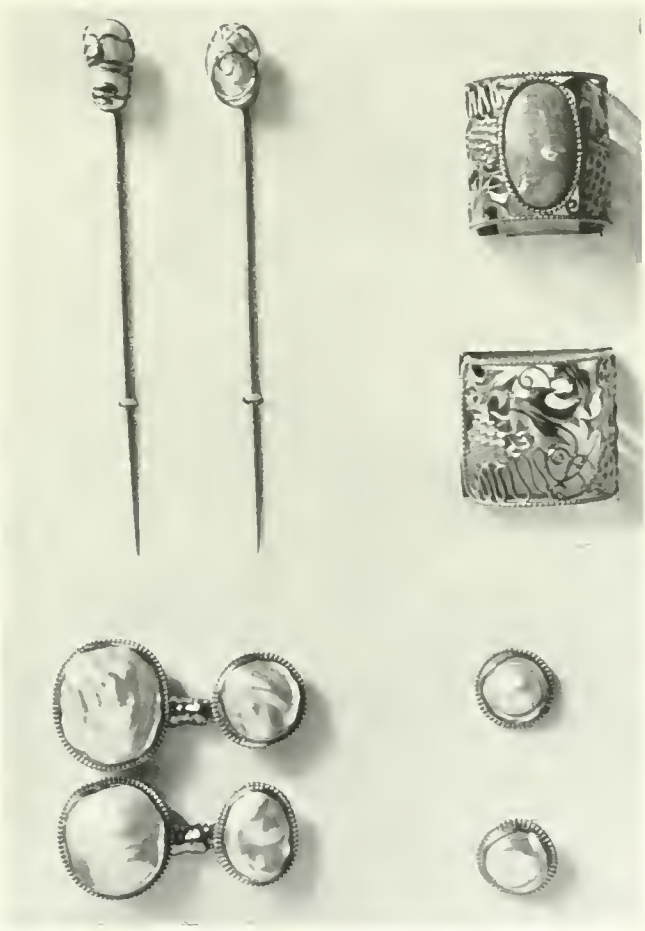
Professor
J. Hoffmann.
Jardiniere
Silber.

Professor
J. Hoffmann.
Jardiniere.
Silber verg.
mit Malachit.



Professor
C. O. Czeschka.
Brustschmuck
Gold mit
schwarzen
Opalen.





Architekt
E. J. Wimmer.

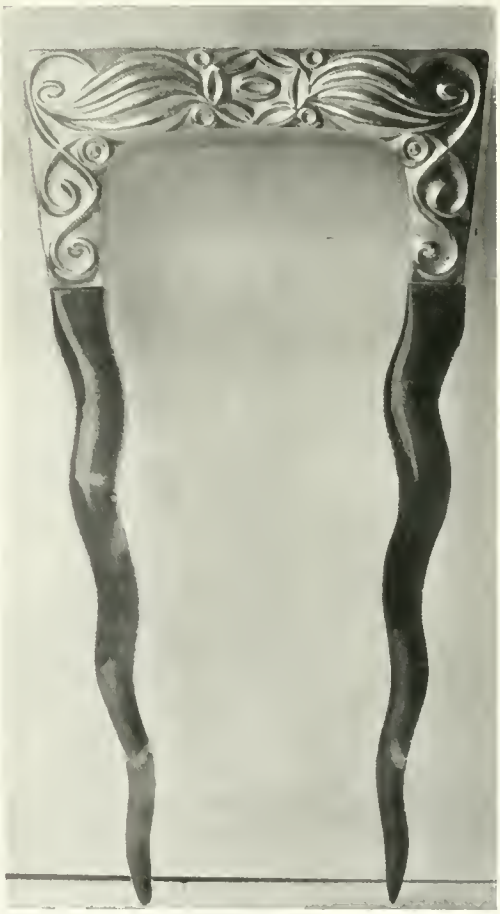
Schmuck-
Gegenstände.

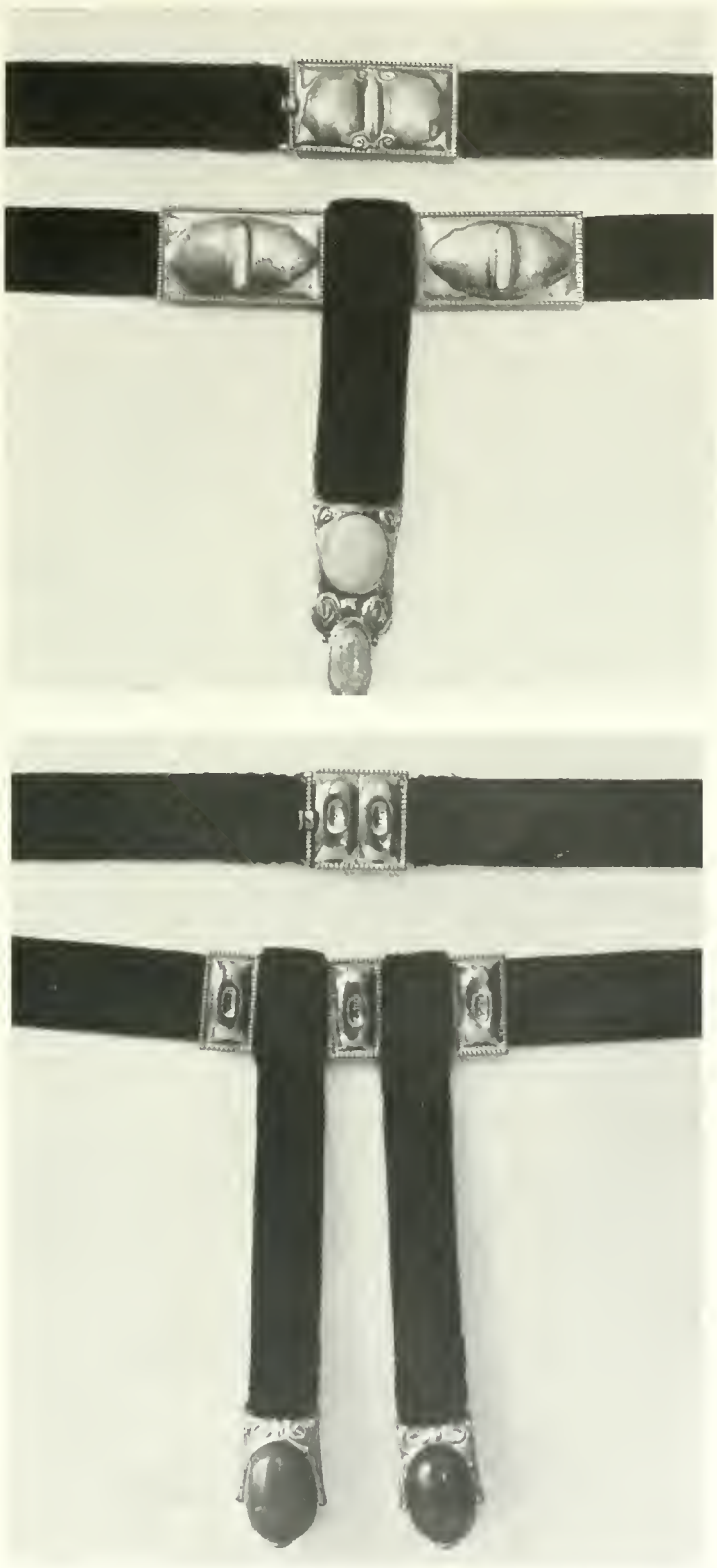
können. Das wird den Vorteil haben, daß wir Übergriffe als solche erkennen und zurückweisen, daß wir die Mitarbeit derer nicht entbehren brauchen, die dazu berufen sind. Übergriffe und Unstimmigkeiten, die aus einer Verkennung dieser beiden grundverschiedenen Architekturprobleme entstanden, haben wir schon zahlreich genug erlebt. Ich erinnere nur an die deutschen Gebäude der Brüsseler Ausstellung oder an die Tatsache, daß im Namen der „Heimatkunst" gegen die Hagener Bauten Peter Behrens' allen Ernstes protestiert wurde. Wenn man die Wiederbelebung ländlich-heimatlicher Baukunst als das A und O unserer Architektur ansieht, wenn die Popularität dieses Gedankens weiter wächst wie bisher, wenn man Gesetze und Materialbestimmungen zu deren Schutz und Förderung in die Hände von Verwaltungsbeamten legt, die eines eigenen Urteils in Kunstfragen nicht fähig sind, dann wird diese Entwicklung uns Gefahren bringen, vor denen schon heute gewarnt werden muß. — Die Heimatschutz-Architektur ist die letzte Frucht der romantisch-historischen Stilschule des 19. Jahrhunderts; sie ist ein Fortschritt gegenüber der Grunewald-Villa von 1890, aber sie ist an sich keine Stufe zu moderner Weiterbildung. Wir lieben und brauchen ihre Werke als Massenerscheinung, als Justemilieu anständiger Alltagsarbeit. Sie wird uns helfen, den einfachsten Werken der Land- und Vorstadtbaumeister wieder so viel Haltung zu geben, als sie bedürfen. Und sie wird dabei das Recht haben, sich aller möglichen Mittel zu bedienen, um auch den Unfähigen in Ausdrucksformen von einigem Anstand hineinzuzwingen. Die großen Fragen der Zukunft unserer Baukunst werden aber nicht hier, sondern in der Großstadt entschieden werden. Und hier wird die Stilromantik nicht, sondern nur das Material und seine Technik der Ausgangspunkt für alles fortschrittliche Schaffen sein. Und kein Material kommt der Befreiung vom Formalismus so sehr zu Hilfe und öffnet so den Blick für neue konstruktive und ästhetische Möglichkeiten, wie eben die Baustoffe, die im Gebiet der „Heimatkunst" verpönt sind. Und daß sie starker, eigener, künstlerischer Wirkungen fähig sind, wenn nur erst der Meister gefunden wird, der sie von ihrem bisherigen Wesen als Surrogate befreit, das hat die Ton- u. Zement-Ausstellung dieses Sommers deutlich vor unsere Augen gestellt. —

Architekt L. J. Wimmer. Brosche. Platin mit umgefaßtem alten Rauten-Schmuck.

Brosche. Gold mit Lapis lazuli.

Haarnadel. Schildpatt mit Gold.





Architekt
E J.Wimmer.
Halsbänder.
Gold mit
Halb-
Edelsteinen
auf Samtband.

Architekt E.J Wimmer. Halsbänder.

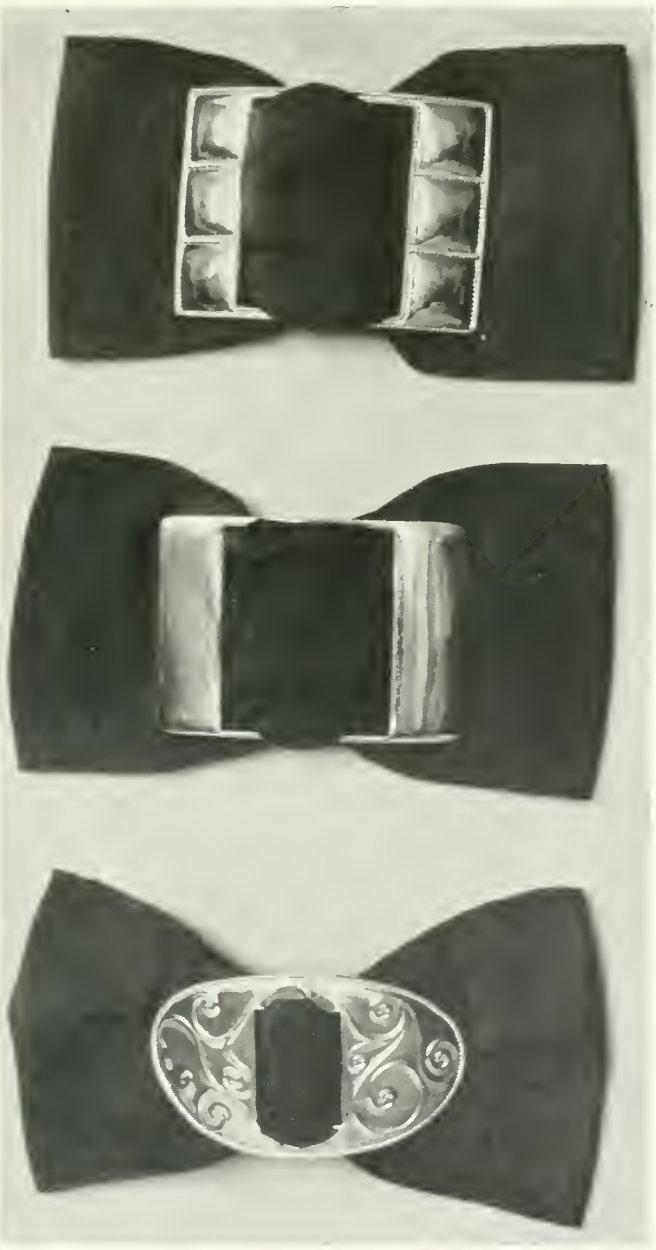
KLEINE KUNST-NACHRICHTEN OKT. 1910.

BERLIN. Die winterlichen Ausstellungen bei Cassirer wurden vor einiger Zeit eröffnet mit einer Kollektion von Werken Johann Sperls, der am 3. November dieses Jahres seinen 70. Geburtstag feiert. Wer Leibl und seinen Kreis näher kannte, wußte auch von diesem stillen und ehrlichen Maler, aber seine Bilder bekam man selten zu Gesicht. Denn sie verkauften sich anscheinend schnell und gut und gerieten in Familienbesitz, wo sie für die Öffentlichkeit verloren gingen. So fordert allein schon die gebotene Gelegenheit, fast siebzig Gemälde eines wenig bekannten Künstlers aus allen Zeiten seines Schaffens gemächlich betrachten zu können, unseren Dank heraus. Und daß man die sympathische Kunstübung gerade dieses Stillen der schnellvergessenden Generation erinnernd vor Augen führt, veranlaßt uns zu noch lauterem Beifall. Der hübsch und warm geschriebene Aufsatz Hans Mackowskys, der den Katalog einleitet, läßt zwar das Körnlein Kritik vermissen, mit dem man die Lobrede umso sorgsamer abschmecken muß, je näher man menschlich dem zu Ehrenden steht. Doch mag das schöne Bekenntnis vielen die Augen öffnen für manche feinen künstlerischen Reize, über die man sonst leicht

Gold mit Halb-Edelsteinen auf Samtband.

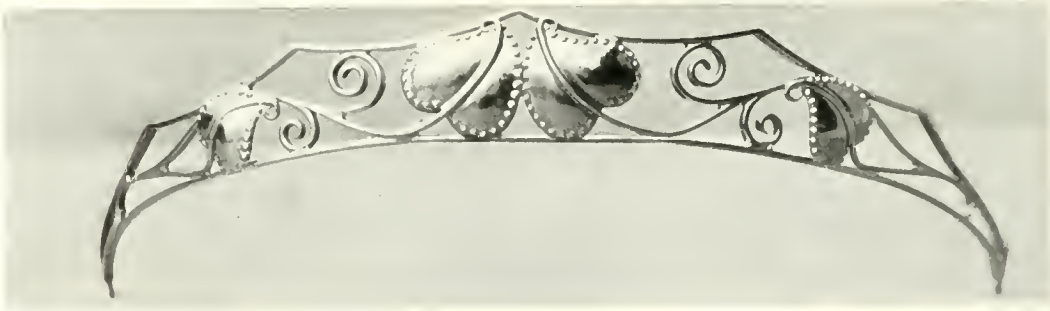
Architekt E. J. Wimmer. Halsband. Gold auf Samtband.

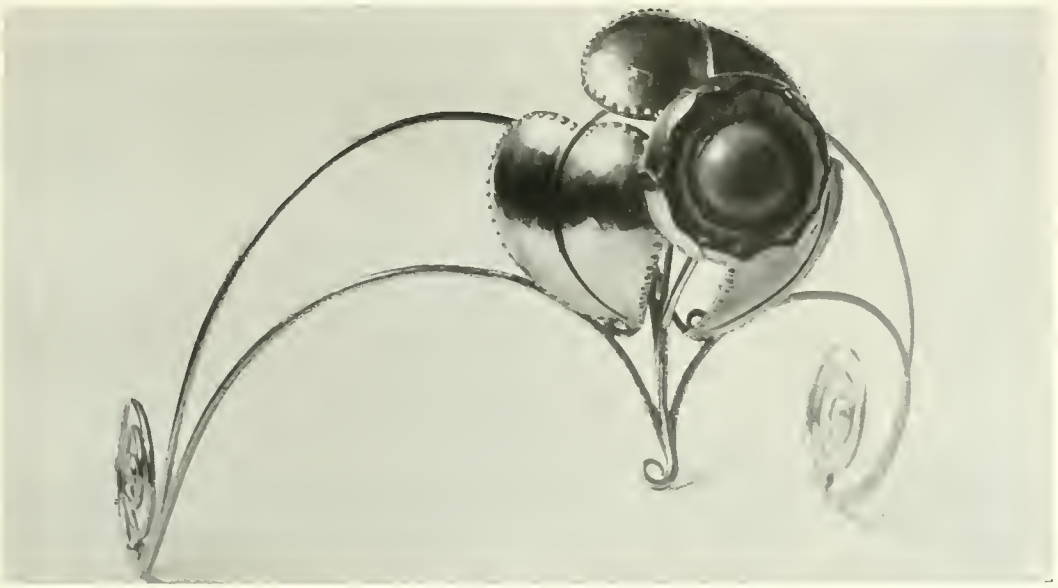
hinweg sähe. — Als ein fertiger Genremaler aus der Schule Rambergs in München hervorgegangen, wäre er vielleicht immer ein mittelmäßiger Künstler geblieben; denn die menschliche Figur mit jenem Maß von individuellem Leben zu füllen, durch das sie aus einer mechanischen Nachbildung zu den Wirkungen der Kunst erhoben wird, blieb ihm zu allen Zeiten versagt. Aber da kamen gerade zu rechter Zeit die Franzosen, Courbet, Millet und die Anderen alle aus Barbizon. Sie führten ihn vor die Natur, u. erst die Landschaft machte sein Talent frei; die farbige Technik, die er sich langsam von den Franzosen und im Zusammenarbeiten mit Leibl aneignete, wurde ihm fügsames Organ, gerade das zu sagen, was das beste in ihm war: er gab der einfachen Freude an der farbigen Erscheinung Ausdruck, in deren augenfrohen Genuß sich oft eine stille Rührung mischt und die den Menschen wunschlos glücklich u. gut macht. Das ist es, was Sperls Landschaften, die in all den Jahren wohl das Gewand, aber nicht die Stimmung wechselten, ihren besonderen Reiz verleiht, und auch den freundlichen Interieurs, solange er auf die Figur verzichtet, mit der er nichts anzufangen weiß. Das merkte er bald selbst und verbannte das menschliche Modell nach Möglichkeit ganz von seiner Leinwand. — Ein bedeutender Techniker war er nie, und es gibt kaum ein Bild, das die höchsten Wirkungen erreicht, deren Malerei fähig ist. So erscheint es als nicht gerecht, ihn allzu nahe an Leibl heranzu-

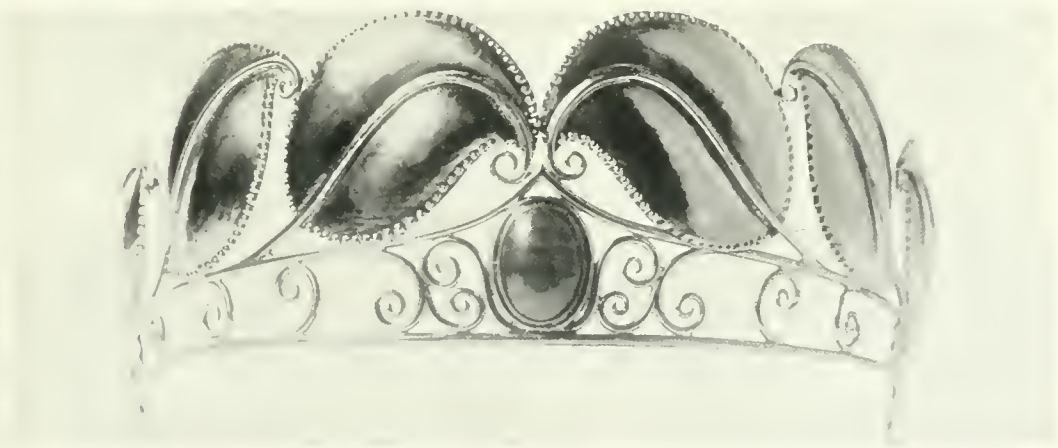


Architekt E. J. Wimmer. Schuh-Agraffen. Silber vergoldet.

Professor J. Hoffmann. Diademe. Silber verg. mit Halb-Edelsteinen.





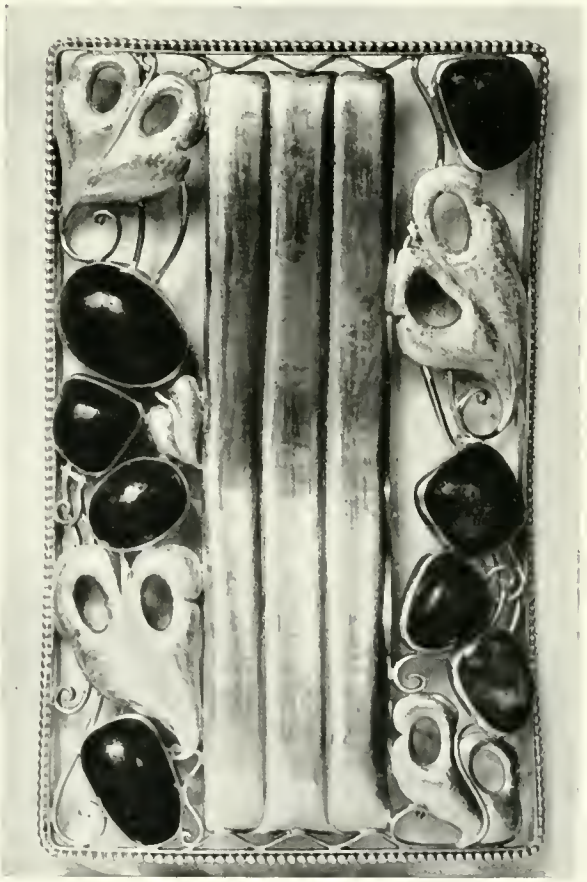


Professor
J. Hoffmann
Diademe.
Silber verg.
mit Halb-
Edelsteinen.

rücken. Sperl weiß gewiß selbst, was ihn von seinem größeren Freunde trennt. Auch hat er gutgemeinte Überschätzung nicht nötig. Wer Wollen und Können so in Harmonie zu bringen gewußt hat, der gehört eben zu den Besten, gleichgültig, wie nahe er den letzten Dingen in der Kunst gekommen ist. Von seinen Werken geht der Friede gut verbrachter Tage aus. Und das ist im Grunde alles, was wir als das Ziel menschlicher Bemühung zu nennen vermögen. BENDER.

Architekt E. J. Wimmer. Anhänger. Gold mit Halb-Edelsteinen.

Architekt E. J. Wimmer. Gürtel-Schnalle. Silber mit Türkismatrix



✿

MÜNCHEN — UND BERLIN. (Eine Betrachtung zum Kunstschaffen). München hat das Glück, eine Stätte der alten Kultur und des alten Besitzes zu sein; Berlins Schicksal ist, den Sammelplatz abzugeben für alle heutigen Emporkömmlinge. Mit dem Vaterserbe empfängt der Münchner ein vertrautes Verhältnis zu Kunst und Künstlern; und der durch Generationen gepflegte Instinkt entscheidet sich mit einiger Selbstverständlichkeit wider die Formlosigkeit. Der unter Erwerbsnöten keuchende Berliner kommt auf solch wohl geebneten Pfaden wohl niemals zur Kunst; seine Sinne sind entweder gegenüber den Dingen des ruhigen Genusses stumpf, oder er brennt nach den leidenschaftlichen Erregungen, die allein aus jenen Werken sprühen, die die Synthese des Gegenwartsstrebens in sich tragen. — Mit den Mächten der Tradition haben sich natürlich auch die Künstler auseinander zu setzen: Es läßt sich nicht verkennen, daß an der Spree und der Isar nicht die ganz gleichen Unterströmungen das Kunstschaffen beeinflussen. Vielleicht messen wir dem — doch nicht ganz so nebensächlichen — Stadt- und Volksgeist zu geringe Bedeutung bei. Der Künstler mag als Individualität noch so stark sein, er wird sich niemals den Einflüssen der ihn umgebenden Wirklichkeit ganz entziehen können ... schon deshalb nicht, weil er sich beständig mit ihr auseinanderzusetzen hat. Berlinische Tradition, die lebendig und schöpferisch befruchtend wäre, gibt es nur als romantische Sehnsucht, die

Professor J. Hoffmann. Leuchter in Silber.

Aufsatz Silber-vergoldet Elfenbein.

Professor J. Hoffmann. Tisch-Lampe. Messing vergoldet.

Tisch-Lampe. Silber und Glas.

Architekt E. J. Wimmer
Damenhüte mit Silber-Agraffen.

in Literatenepisteln von Schinkel her Kurven ziehen möchte, die immer wieder in Nichts und Nebel zerfließen. Ebenso aussichtslos fast wäre es, in München Kunst zu suchen, die neben der kaum unterbrochenen Lokaltradition entstanden ist. Die Maler – selbst die weitest vorgedrungenen Schalleleute – sind Erben jener Cornelius, Rottmann, Kaulbach, Piloty. Architekten wie die Seidls bis hinüber zu Theodor Fischer, Hocheder oder Grässel wären ohne das Münchner Barock, ohne die gemütliche Landsitzwürde Nymphenburgs, ohne das sublime Gefühl für bewährte Mittel, wie es Klenze, Neureuther u. Gärtner auch schon hatten, in ihrer sicheren Art kaum denkbar. Und der Handwerker wird über alle Fährnisse aufschäumender Brandungen getragen durch diese Tradition, die ihm den Fortschritt erlaubt, ohne ihn der Entgleisung auszusetzen. – Sie äußert sich, einem süddeutschen Charakter- oder besser: Gemütszug entgegenkommend, als fabulierfrohe Neigung zum Illustrativen. Behäbig wie der Mensch auf der Bierbank seine vergnügliche Weisheit aussprudelt, behäbig will der Münchner vom Kunstwerk angesprochen werden. Form und Farbe sagen ihm rein sinnlich vielleicht nicht ihr Letztes; er braucht dazu noch etwas Geistiges, eine deutbare Schilderei, ein Spiel des Hirnes und der Phantasie. Dem Ingenieurideal der reinen Konstruktions- und glatten Materialwirkung hat er sich von Anfang an mit einem kühlen Mißbehagen entgegengestellt; van de Velde wurde hier am wenigsten verstanden und die Berechnungen eines Behrens wurzeln in einem dem Süddeutschen ganz fremdartigen Instinkt. Er flüchtet vor der Abstraktion und genießt mit tiefem Behagen die ornamentale u. illustrative Auflockerung des Raumes, der Fläche und des Kolorits. Statt der Baumassen, wie sie Bruno Schmitz fügt, werden Fassaden und Innen-Räume mannigfach belebt durch plastischen Zierrat, durch leuchtendes Malwerk, Schnitzereien und vielerlei Handwerkskünste, die alle reichlich aufgewandt werden. Dem Schmied fällt es gar nicht bei, durch Hammerschlag und Konstruktionslinien allein wirken zu wollen. Er fabuliert mit dem Eisen, wie es die

Professor J. Hoffmann.
Damenhut.

Architekt E. J. Wimmer. Damenhute mit Silber-Agraffen

Diez, Rehm, Engels mit Buntglas und Mosaiksteinen tun. Der Buchdrucker kann nicht den Lockungen eines Behrens, Ehmcke oder Tiemann, mit rein typographischen Mitteln zu arbeiten, folgen; er sieht sich immer wieder genötigt, nach der plauderhaften Vignette zu greifen, und auch der Kaufmann hält es in seinen Reklamedingen mit dieser bewährten und beliebten Art. — Der Berliner hat nicht diese Beschaulichkeit vor den kleinen und großen Dingen der Kunst. Er ergänzt auch nicht einen fein angejahrten Altväterhausrat. Wie der größte Teil der Reichshauptstadt heute und gestern emporgeschossen ist, blickt er mit einiger Vorliebe immer nach dem, was sich für morgen u. übermorgen ankündigt. Und dieses handgreifliche Emporschießen weckt Kräfte der Organisation und tektonischen Disziplin, die dem Menschen so sehr ins Blut übergehen, daß er sie in den Äußerungen der Kunst wiederfinden will. Den alter Gemütlichkeit baren Rhythmus der Hochbahn will er verspüren in dem Bauwerk, dem Gemälde, der Plastik und dem Kunstindustriegebilde. In dem Sausen der Maschine, von dem Spiel der Kurbeln, Wellen und Räder hat er gelernt, aus dem Organismus und aus organischen Bewegungen eine Epik herauszuhören, die der Münchner mit der Fülle seiner Symbole und Embleme zu entwickeln pflegt. — So ist es dem Berliner zubestimmt, mancherlei Entgleisungen zu erliegen. Er hat den Mut, den kecken Wagemut, dem Sprung ins Dunkle der Zukunft entgegenzujagen. Er hascht mit Eifer nach dem Morgigen, ohne Instinkt genug zu haben, um zwischen der Saisonmode und dem Dauerwert zu unterscheiden, ohne gedeckt zu sein durch den Rückhalt, den der Münchner in seiner Tradition besitzt. Sie sichert ihm immer einen gewissen Chic, bewahrt ihn vor den problematischen Entartungen, die im Brakwasser neuer Kulturzustände stets auftreiben, macht die Fortentwicklung, wie alles Entstehende, menschlich freundlicher und sinnlich gefälliger. Alle Kunstzweige, wie die verschiedenartigen Äußerungen selbst, können so verschweißt werden zu einem einheitlich gleichwertigen Niveau — während der Berliner als Individualist seinen Einzelkampf durchzufechten hat. — PAUL WESTHEIM.

Architekt
E. J. Wimmer.
Damenhüte.

WALTER GEORGI — KARLSRUHE. GEMÄLDE: »DAME MIT ASTERN«

PROFESSOR WALTER GEORGI. Gemälde: »Am Parkweiher«

WALTER GEORGI–KARLSRUHE.

VON WILLY FRANK–MÜNCHEN.

Vor zwei Jahren hat Paul Kühn an dieser Stelle mit feinen, klugen Worten das Schaffen Walter Georgis gedeutet. Was in der Zwischenzeit neu entstanden ist, ehrt des Künstlers rüstiges Vorwärtsstreben. Und nur dieses kann füglich von einem fast Vierzigjährigen erwartet werden, keine Überraschungen, für die übrigens Georgis gesunde und dem Festen zugeneigte Natur niemals disponiert gewesen ist.

Von Anfang an verbanden sich mit seinem Namen ruhevolle, klare Eindrücke, Eindrücke, in denen nicht bloß das Können einer guten Hand, sondern auch viel menschliche Tüchtigkeit zu spüren war. Die neuere Kunstbetrachtung beachtet dieses ethische Moment im Kunstschaffen immer mehr. Der Aberglaube der Ästheten, daß die künstlerische Produktion mit dem Ethos ihres Schöpfers nicht das Mindeste zu tun habe, hat die längste Zeit gedauert. Wir werden immer empfänglicher für die Zusammenhänge, die zwischen der Welt der künstlerischen und der Welt der ethischen Werte bestehen. Was an Georgis Schaffen wertvoll und bleibend ist, fließt ziemlich unmittelbar aus der Gesundheit und Kraft seines menschlichen Wesens.

Seit dem Jahre 1908 hat Georgi seinen Weg von München nach Karlsruhe gelenkt, wo er an der Kunstakademie eine Lehrstelle bekleidet. Daß er die kurze Spanne Zeit gut genutzt hat, bewiesen seine Ausstellungsdaten. Die Internationale Kunstausstellung im Glaspalast 1909 sah von ihm das treffliche Interieur „In der Küche", die Sezession 1910 die hier abgebildete „Dame mit Astern". Das neue Haus Brakl beherbergt eine dekorative Meisterleistung „Der Frühling zieht vorbei". Die Hauptfarben, welche

PROFESSOR WALTER GEORGI KARLSRUHE. »Schwäbin«

das Bild beherrschen, sind: ein starkes Gelb, Grün, Blau in verschiedenen Abstufungen und Rotviolett. In den Räumen der Ausstellung „München in Paris" (Herbstsalon 1910) befindet sich das große Tafelbild „Dame am Weiher", in Venedig 1910 war das „Mädchen in Blau" zu sehen. Einen künstlerischen Erfolg ersten Ranges bedeuten vollends die dekorativen Friese auf der Brüsseler Weltausstellung. In ihnen ist ein Befähigungsnachweis für das Dekorative gegeben, der sicherlich nicht unbemerkt und ungenutzt bleiben wird. Die Friese sind für den Empfangs- und Festraum des deutschen Hauses gedacht und geben, der Bestimmung des Hauses gemäß, dem einfachen Gedanken des Empfanges von Gästen und der Festlichkeit selbst Ausdruck. Etwas anderes wollen sie nicht darstellen. Die Farben sind: ein ziemlich neutrales Grau — darauf stehen Blaus in verschiedenen Schattierungen vom stärksten bis zum schwächsten (in den Kleidern) und als Kontrastwirkung dazu: ein helles Schwefelgelb in der Luft. Um die Farben-Akkorde zu bereichern, kommen hinzu: ein Violettrosa in den Rosengirlanden und ein stumpfes Grün in der Landschaft. — Georgi ist seit Jahren nicht mehr Mitglied der Münchner „Scholle". Daß er trotzdem auf das Innigste mit ihr zusammenhängt, lehrt jeder, wenn auch flüchtige Blick auf seine Produktion. Besonders die Bildnisse. Hier begegnen wir jenen klangvollen, wohllautenden Farben, jener stolzen, zeichnerischen Geberde, jener breiten, lockeren Pinselsprache, die die auszeichnenden Merkmale der „Scholle" bilden. In der „Scholle" hat ja von jeher einer vom andern gelernt, und gerade dadurch hat diese Künstlervereinigung ihre charakteristische Gesamt-Physiognomie erhalten. Die Bildnisse enthüllen bei eingehenderem Studium kompositionelle Qualitäten, die auf dem Wege der Überwindung naturalistischer Nachlässigkeit einen wesentlichen Schritt nach vorwärts bedeuten. Die Verteilung der Massen ist stets bis ins Kleinste geglückt. Man beachte beispielsweise, mit wie feinem Gefühl auf dem Gemälde „Dame mit Astern" die große Blumenvase in eine leere Stelle des Bildes gerückt ist, das dringend nötige Gegengewicht zu dem Kopfe und dem oberen Blumenstrauße liefernd. Zugleich ergibt die Gewandkontur mit den beiden Blumenarrangements eine wirksame Diagonale, der eine andere, schwächere (Fußspitze, Ecke der Kommode, Statue) reizvoll begegnet; der Schnittpunkt liegt ziemlich genau in der Mitte des Bildes, das dadurch eine innere

WALTER GEORGI—KARLSRUHE. An der grünen Tür«

PROF. W. GEORGI KARLSRUHE.
GEMÄLDE: »DAME IN BLAUEM KLEID«

WALTER GEORGI KARLSRUHE. GEMÄLDE: »MÄDCHEN AM WASSER«

PROFESSOR WALTER GEORGI–KARLSRUHE.

FRIES IM VESTIBÜL DES DEUTSCHEN HAUSES AUF DER WELT-AUSSTELLUNG BRÜSSEL.

PROFESSOR WALT. GEORGI-KARLSRUHE.

KINDER DES DR. H., KARLSR.

Stabilität erhält, die zu der harmonischen Wirkung des Ganzen nicht wenig beiträgt. Oder man prüfe nach, wie genau in dem Bildnis „An der grünen Türe" die Helligkeiten quantitativ den Dunkelheiten entsprechen. Das alles wird klar, wenn man hört, welche sorgsame Vorarbeit der Künstler gerade auf den kompositionellen Aufbau verwendet. Die Fleckenwirkung und Massenverteilung eines jeden Bildes wird von Georgi vorher in kleinstem Maßstabe sorgfältig ausgearbeitet und nichts bleibt in seinen Arbeiten dem Zufalle überlassen.

Einen nicht geringen Vorzug seiner Kunst wird man auch in der sicheren, festen, die Formen voll erschöpfenden Zeichnung der Figuren finden. Daß Georgi von der Zeichnung herkommt, wird jedem klar, wenn er die starke, jedoch keineswegs undelikate räumliche Wirkung seiner Bilder und Lithographien ins Auge faßt. Unter seiner breiten, zügigen Malweise geht von dieser Erfassung auch der kleinsten Raumunterschiede (denn das sind die „Formen") nicht das Mindeste verloren. Man könnte Künstler genug nennen, zumal unter den Mitgliedern der „Scholle" sind solche zu finden, zu denen Georgi gerade in dieser Hinsicht in erquickendem Gegensatze steht.

Neuerdings beginnt Georgi neben dem Figürlichen und der Landschaft auch das Stilleben intensiver zu pflegen. Das kann man wohl als eine natürliche Folge oder Äußerungsform seiner künstlerischen Mittel betrachten, denen, wie bei der ganzen Scholle, das Stillebenhafte gewissermaßen im Blute steckt. — W. F.

WALTER GEORGI. Gemälde: »Stilleben«

KÜNSTLER UND HELDEN.

VON E. W. BREDT MÜNCHEN.

Wie sind wir doch durch trockenen Ästhetizismus an frischem Kunstgenuß verarmt! Wenn wir in den Galerien uns nicht so willig mit Kunstphrasen abfüttern ließen, wenn wir uns selbst mehr um die Künstler, die die großen Werke geschaffen haben, kümmerten, statt um ästhetische Wertungen, die gerade gang und gebe sind, wir würden reicher, viel reicher, viel glücklicher heimkehren. Die großen Künstler sind Helden, weil sie große Menschen sind. Man verstehe das freilich nicht im Sinne einer bekannten Schul- und Kirchenmoral — das große Menschentum kennt keine Schranken solcher Art. Die Künstler sind Helden, die sich opfern ihrem großen Wollen, einem egoistischen Ideal, das der Menschheit zu Gute kommt. Helden sind Kämpfer. Aber man muß nun nicht meinen, der Künstler müsse immer zeigen, daß und wie er kämpfe. Auch in der Passivität liegt Kampf und Energie.

Wie schade um uns, die wir nun aus den Werken der toten Meister Theorien machen, Hemmungen für die, die unter uns wieder Neues erwirken. Auch die Bildwerke sind Bücher der Weltgeschichte. Eine Palissyschüssel ist mir nicht nur keramisch interessant und wertvoll — sie spricht mit mir von seinem Schöpfer, dem Töpfer ohnegleichen, Bernard Palissy. Wie der alles und alles opfert an Besitz und Glück, um endlich das Problem zu lösen. — Aber über alle Alten und Neuen urteilen wir rasch mit klischierten ästhetischen Sprüchen, die Tat der Lebenden ist vergessen. Wie wird jetzt Manets Malerei als alleinführend gepriesen! — Gewiß, sie gibt den Malern vieles. Aber ist nicht das Suchen und Probieren, das Lernen und Drauflosgehen des jüngeren Manet, dies heldenhafte Eintreten, dies Lachen über Spott und Hohn das Wertvollere für alle Zeiten, alle Menschen? —

Es wäre an der Zeit für uns, das Leben der großen Künstler einmal gründlich kennen zu lernen; wir müssen nicht nur wissen, in was ihre Größe besteht, welches ihr Ideal war — nein, wichtiger ist uns, zu wissen, wie sie ihr Ideal, ihre Schönheit, ihren Ruf erkämpft. Gegen welche Gewalten des Stumpfsinns, der Autorität, der Bosheit. — Es ist ärmlich, daß wir

uns ästhetisch abfinden mit den fertigen Tatsachen, nicht Lust haben, den Werdenden von früher nachzugehen. So kommt's, daß wir die großen Künstler auffassen nicht wie unseresgleichen, sondern wie Wesen jenseits jeder Beziehung zu menschlichen Erlebnissen.

Weil Künstler nicht gleich und gleich sind den Philistern und nicht den eingebildeten Kaffeehausgrößen, die auf Hilfe der Künstler und auf die gute Stunde der Eingebung warten, deshalb gerade mußten wir die Folie kennen lernen, d. h. die kleine Menschheit, die kleineren Künstler, von denen sich die Figuren der großen Künstler abheben. Goethe übertrug uns Benvenuto Cellinis Autobiographie auch, um uns Einfluß und Wert des rein menschlichen in allem Künstlertum groß und stark fühlen zu lassen. Freilich, das wäre Irrtum, nur die als Künstler-Helden zu würdigen, deren Taten so laut, deren Gewänder so bunt, deren Gesten so effektvoll wie die des Cellini. Doch man braucht ja nur an Rembrandt oder Millet, an Turner, Schinkel oder — Messel zu denken, um ergriffen zu werden wie von einem Drama, nicht der Bühne, aber der Welt. — Das Leben, nicht die abgeleitete Theorie, nicht die ästhetische Formel aus den Werken der Großen gibt uns Lust an der Kunst, Freude und Führung. Das Leben, nicht Ästhetizismus, lehrt uns Technik, Handhabung der Mittel, Schulung der Meister erkennen. Und was wir im Leben der Alten erschaut, das Überhören oder das Erwidern des Spotts der Menge, das ruhige, feste Vorwärtsschreiten oder das Straucheln unserer Helden — das schärft uns den Blick für die werdenden künstlerischen Persönlichkeiten von heute.

Der Kunstgeschichte sind wohl manche überdrüssig — wer aber wird an der Künstlergeschichte nicht Freude haben? Mehr als bisher sei uns das Werden, das Suchen und Kämpfen der Künstler Führung zu ihren Werken, denn auch beste Formeln aus reifsten Taten bleiben ohnedies toter Besitz. Künstler sind Helden — das heißt Kämpfer und Führer — nicht Lehrer. Denn nicht ein geistreich konstruiertes Ästhetentum, sondern ein starkes, volles, ganzes Menschentum macht den Künstler groß — läßt ihn wohnen auf den Höhen der Menschheit. —

PROFESSOR WALTER GEORGI KARLSRUHE. »Stilleben«

PROF. WALTER GEORGI KARLSRUHE.
GEMÄLDE IM SPEISE-ZIMMER DES HAUSES BRAKL.

PROFESSOR WALTER GEORGI—KARLSRUHE

WANDGEMÄLDE IM SPEISEZIMMER DES HAUSES BRAKL—MÜNCHEN

HANNS PELLAR MÜNCHEN. Gemalde: Die Rivalen

MODERNE GALERIE–MÜNCHEN.

Ein Jahr ist seit Begründung der Modernen Galerie ins Land gegangen. Wenn ich hier über dieses Unternehmen einige Worte zu sagen habe, so ist nicht von Versprechungen und Erwartungen, sondern von Leistungen und Erfüllungen zu reden. Die intime, elegante Kunststätte im altberühmten Arcopalais bildet heute schon einen der wichtigsten Faktoren des Münchner Kunstlebens. Ihre Mitarbeit könnte jetzt nicht mehr entbehrt werden.

Zu den hervorstechendsten Zügen im Münchner Kunstleben zählte seit langer Zeit eine allzuängstliche, allzukleinbürgerliche Abgeschlossenheit gegen das Fremde. Die Neigung, Fremdes zu bewundern, die man den Deutschen im Allgemeinen so gerne vorwirft, ist dem Münchner Kunstleben immer fremd gewesen. Schon Berlin galt hier lange Zeit als künstlerisches Ausland, mehr noch Frankreich, obwohl dieses in der ganzen zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stets die entscheidenden Anregungen zur Fortentwicklung der Malerei gegeben hat.

In diese Abgeschlossenheit ist durch die Arbeit der Galerie Thannhauser endgültig Bresche gelegt. Gewiß, auch vor Bestehen der Modernen Galerie haben wir französische Künstler als Gäste in unseren Salons gesehen. Allein die Galerie Thannhauser bringt Ausländisches häufiger und gewissermaßen programmatischer. Eine Art Arbeitsteilung hat sich jetzt unter unseren Salons herausgebildet. Im letzten Jahre haben alle bedeutenderen Vorführungen französischer Kunst, die München sah, in der Modernen Galerie stattgefunden. Man sah dabei, wie viele Lücken es da noch auszufüllen, wie viel Versäumnisse es noch nachzuholen gibt. Gleich

HANNS PELLAR MÜNCHEN. Gemälde: »Nächtliche Mysterien. Reigen«

am Anfange die etwa sechzig Werke umfassende Impressionisten-Ausstellung: sie brachte die ersten vollwertigen Degas hierher und zeigte auch einige Renoirs, die von diesem überragenden Künstler mehr zu erzählen wußten, als die paar wertlosen Atelierabfälle, mit denen er bisher in München vertreten gewesen. Januar 1910 kamen Kuno Amiet und Giov. Giacometti, Namen, die schon Jahrzehnte lang die Spalten unserer Zeitschriften erfüllt hatten, bis München endlich bei dieser Gelegenheit auch ihre Werke kennen lernte. Mehrere Ausstellungen machten dann mit dem Schaffen der jungen Pariser bekannt; dann kam die interessante Kollektion Felix Valloton, dann als Glanzstück die Manet-Sammlung Pélerin, eine Veranstaltung, die große Opfer kostete, die aber auch das Wissen und die Einsicht jedes Besuchers wesentlich erweitert hat. Bald darauf folgte die umfassende Ausstellung Paul Gauguin. Von diesem Künstler, der seit langem im Vordergrunde des Interesses steht, waren in München bisher vielleicht zehn nebensächliche Werke bekannt. Hier endlich kam

HANNS PELLAR – MÜNCHEN. Gemälde: »Der erste Kuß«

für die Masse der Gebildeten die Gelegenheit, sich über den umstrittenen Künstler ein eigenes Urteil zu bilden.

Als die erste Aufgabe, die die Moderne Galerie übernommen und gelöst hat, kann also die Erweiterung der Kenntnis auswärtiger Kunst genannt werden.

Die zweite Funktion, die die Galerie Thannhauser hingebend und gewissenhaft erfüllt hat, war die Aufgabe, dem lokalen Kunstleben neue Erscheinungen zuzuführen, sich einzusetzen für junge Kräfte, die von der Kritik noch nicht bewertet waren und ihre Anziehungskraft auf das Publikum noch nicht erprobt hatten. Manchem jungen Künstler hat die Moderne Galerie in den zwölf Monaten ihres Bestehens den Weg in die Öffentlichkeit gebahnt. Wenn heute in München die Dinge so liegen, daß kein wirklich begabter junger Künstler über dauernde Vernachlässigung zu klagen hat, so hat daran die Arbeit der Modernen Galerie einen wesentlichen Anteil. Einige kühne Griffe, die Thannhauser auf der Suche nach neuen Erscheinungen tat, waren außerordentlich glücklich. Ich erinnere an die erfolgreiche Herausstellung des eminenten Talentes unseres Max Mayrshofer,

HANNS PELLAR MÜNCHEN. Gemälde: »Adoptiert«

das Jahrzehnte lang in selbstgewählter Obskurität verharrte, während es heute einen Ruf von europäischer Bedeutung genießt. Ebenso ist Julius Seyler, die beste junge Kraft der Zügelschule, herausgestellt worden, und der Stuckschüler Hanns Pellar.

Glänzende Kollektionen von Slevogt, Corinth, Hübner, Habermann, Oßwald, Tooby, Julius Heß vervollständigen das Tätigkeitsbild der Galerie. Daß in ihren Beständen die Münchner Kunst stark vertreten ist, versteht sich von selbst, außer Habermann, Oßwald, Tooby und Heß noch Weisgerber, Pietzsch, Zügel, Hengeler, Bauriedl, daneben größere und kleinere Kollektionen von Liebermann, Leibl, Trübner. — Eines ist besonders hervorzuheben: in der ganzen Haltung der Galerie, in ihrer Aufmachung wie in ihrem Ausstellungs-Repertoire bemerkt man eine moderne, großzügige Art. Nirgends drängt sich der Eindruck kurzsichtiger Geschäftlichkeit auf oder ängstlichen Beugens vor dem Geschmacke der Zahler. In einigen Fällen ging die Galerie Thannhauser mit Dingen heraus, von denen von vornherein anzunehmen war, daß sie den heftigsten Anfeindungen begegnen würden. Auch ich zähle nicht zu Denen, die die Extravaganzen der Neuen Münchner Künstlervereinigung positiv bewerten. Allein um so herzlicher muß der Mut anerkannt werden, mit dem ein geschäftliches Institut — denn das ist jeder Kunstsalon — gegen sein nächstes kaufmännisches Interesse es gewagt hat, solche

künstlerische Kontrebande mit seiner Flagge zu decken. Der Dank aller an der Kunst Interessierten gebührt solchem Verfahren. Denn es ist unter allen Umständen nötig, die neuen Tendenzen, seien sie auch Verirrungen, kennen zu lernen; nötig ist, daß diese Tendenzen zu Worte kommen, sonst schafft man ein falsches Märtyrertum. Die den Vorteil von dieser großzügigen Art haben, das sind die großen Kreise der Kunstinteressenten. In ihrem Dienste hat die Moderne Galerie dieses erste Jahr über in einer Weise gearbeitet, die für ein Geschäftshaus ungewöhnlich genannt werden muß. — Von der Raumwirkung des großen Parterresaales geben unsere Abbildungen einen Begriff. Er hat ein prachtvolles, vornehmes Licht und läßt nichts von der Langeweile spüren, die so manchen ähnlichen Raum kennzeichnet. Die architektonische Disposition rührt von Dr. Paul Wenz her. Ein eigenartiges, reizvolles Entree bilden die „Vier Jahreszeiten" von R. M. Eichler, charakteristische figürliche Szenen mit weiten landschaftlichen Horizonten in kräftige Halbrundbogen hineingesetzt, lauter hervorragende kompositionelle Arbeiten, die trotz des geringen Rücktritts ausgezeichnet wirken. Ich stehe nicht an, sie zu den besten Werken des Künstlers zu rechnen. W. GEBHARD-MÜNCHEN.

HANNS PELLAR MÜNCHEN. IM BESITZE DER MODERNEN GALERIE THANNHAUSER—MÜNCHEN. Gemälde: Libelle

BERNHARD HOETGER. MARMOR.

BERNHARD HOETGER. MARMOR.

AUSSTELLUNGSRAUM DER MODERNEN GALERIE (HEINRICH THANNHAUSER) MÜNCHEN.

GEORG KOLBE-BERLIN.

WEIBLICHER TORSO.

BILDHAUER GEORG KOLBE—BERLIN.

VON LOTHAR BRIEGER-WASSERVOGEL.

Georg Kolbe ist 1877 geboren. Er besuchte zuerst die Münchner Akademie, suchte dann die Academie Julien in Paris auf und ging schließlich nach Rom, das ihn Jahre lang fesselte und wo er selbständig arbeitete. Ursprünglich sah er als sein eigentlich Kunstgebiet die Lithographie an; eine Anzahl seiner Blätter erschienen denn auch z. B. in der Münchener „Jugend" und machten zuerst auf ihn aufmerksam. Ihnen allen sind ein gewisses Pathos der menschlichen Gestalt, eine Vehemenz der Bewegung gemeinsam, welche zeigen, daß sich der Künstler schon damals mit anatomischen Problemen trug, die oft bereits eigentlich über den Rahmen des lithographischen Blattes hinausreichten. In Rom, welches auch das für diese Entwicklung sehr signifikante Blatt „Prometheus" gebar, entstehen dann seine ersten plastischen Arbeiten unter der Leitung Tuaillons, und als er vor fünf Jahren etwa nach Berlin übersiedelte, war er bereits vollkommen zur Plastik übergegangen und hatte damit die seiner Persönlichkeit adäquate künstlerische Basis endgültig gefunden. Heute ist er unter unseren jungen sich regenden Kräften zweifellos eine der zukunftsreichsten.

Das Überraschende an der plastischen Arbeit Kolbes ist zunächst die ungeheuere, leider überaus seltene Selbstverständlichkeit, mit der er alles vor ihm Geschaffene gewissermaßen als nicht vorhanden betrachtet und aus seinem Gesichtssinn, seiner, wenn man will, Auffassung heraus seine plastischen Prinzipien ex fundamento aufbaut. Das ist richtig zu verstehen: man fühlt wohl auch Vorbilder, ohne deswegen in die antiquierte Torheit zu verfallen, dieselben namenweis aufmarschieren zu lassen, als wären sie Lehrmeister. Der Engländer hat für Künstler

GEORG KOLBE BERLIN. »Streitende Mädchen«

von Kolbes Eigenwuchs die prägnante Charakterisierung „he is broken off from all perconceived ideas". Es gibt im Deutschen noch keine gleichwertigen Ausdrücke für dieses „broken off" und dieses „perconceived". Der ganz seltene Fall einer durchaus persönlichen Begabung liegt eben vor, eines Künstlers, der mit von keinerlei ästhetischen, technischen oder gar ethischen Prinzipien von vornherein bestimmtem, also falsch gerichtetem Blicke in die Welt, seine Welt hinausschaut. Die plastische Kunst ist dem Leben gegenüber Konzentration. Sie will nichts „Anderes", und sie will auch nicht das „Schöne" geben, der Gedanke an Wirkungen irgend welcher Art macht die Kunst sofort unkeusch und drückt sie auf eine der Selbständigkeit und der möglichen Größe ermangelnde Stufe hinab. Das ist es ja eben, woran wir heute in der Kunst leiden: dieser Überschuß an Wissen gedanklicher und historischer Natur, das in seiner kompakten Masse doch nur hinderliches Vorurteil ist. Die wahre „Wirkung" eines Kunstwerkes beruht auf dem stärkeren oder schwächeren Gelingen dieser Konzentration, im Maße ihrer Fähigkeit beruht die Bedeutung des Bildners. Da es eine Konzentration des Geschenen bedeutet, ist der wirkliche Bildner stets durchaus ein „Kind seiner Zeit", steht ganz auf ihrem Boden und erscheint dem Befangenen zugleich als Revolutionär, weil er eben in seinem Material konzentriert, was die vorher gültige Kunst naturgemäß nicht schaffen konnte. Und dann hat er noch gegen all die schwächeren Begabungen zu kämpfen, die im Banne des Traditionellen nie zu einem bleibenden Werke kommen, in ihm merkwürdiger Weise einen pietätlosen Neuerer sehen und jener Naivität des Auges ermangeln, die dem echten Künstler nicht fehlen darf und notwendig ist, ehe die schaffende Arbeit des Kunstverstandes beginnen kann. Georg Kolbe besitzt diese Vorbedingungen einer echten und überdauernden Kunst in einem sehr hohen Maße; ich wüßte in Deutschland beinahe keinen Bildhauer, der sie in gleicher Stärke von Hause aus mitbrächte. Noch jung und in der erfreulichsten Entwicklung, schafft er fast in

GEORG KOLBE BERLIN. »Ringende Kinder«

jedem seiner Werke einen neuen Keim, in dem man schon mit Vergnügen die kommende goldne Ähre ahnt. Er ist tatsächlich in einer mit Tradition überladenen und daher trotz aller Produktivität nicht eigentlich produktiven Zeit merkwürdig traditionslos, ohne Brücken in der Vergangenheit, über die er hätte schreiten müssen, wenn man nicht etwa das der echten Kunst jeder Zeit eigene Sich ans Lebende Halten gar für eine solche Brücke nehmen will. Seine Zukunft ist, daß ihn keine Vergangenheit belastet, und alle seine Arbeiten wirken frisch, weil ihm selbst eine jede Neuland ist. Betrachten wir seine Werke, die der Künstler selbst Versuche nennt, die Erscheinungsform des Lebens immer vollständiger für seine Kunst zu gewinnen, so kann uns deren Besonderheit, Persönlichkeit wohl kaum entgehen. Wir wandeln unter ihnen herum als in einer neuen Welt, in der hier und da noch Lücken sind und sein müssen, die noch unbeantwortete, aber auch bereits viel beantwortete Fragen hat. Diese Werke haben, wenn man es so sagen darf, ihren besonderen Blutkreislauf, ihren besonderen Atem. Beides in merkwürdig reiner Linie, die an ägyptische Kunst erinnert, einzeln und paarweis in Stellungen, die sich bewußt von allem fernhalten, das zur Schablone verführen könnte. Was uns an allen auffällt, ist dieses Fiebernde ihrer Nerven, das zugleich im ganzen zu einer merkwürdig monumentalen, eben echt plastischen Ruhe wird. Ein Eindruck, der sich bis ins Antlitz hinauf steigert. Da lebt der Schmerz und die Erregung in jeder Fiber, aber das wird niemals zur Grimasse und liegt allem Pathos weltenfern. Schmerz und Lust laufen nur wie die Elektrizität auf dem Draht windschnell mit einem uns deutlich fühlbaren Schauer über Haut und Antlitz hin und geben ihnen den signifikanten Gesichtsausdruck in der Gesamtheit, ohne durch die Fälschung einer vor dem Übrigen sich breitmachenden Geste die Harmonie, die Einheitlichkeit des Werkes

BILDHAUER GEORG KOLBE–BERLIN. Gartenfigur in Sandstein.

zu zerstören. Solchen bedeutsamen und tiefen Werken, in denen kein Pathos, sondern ein Gefühl konzentrierte Form gewinnt, Bezeichnungen zu geben, ist schwer, fast unmöglich. Wir sehen keine „Erwartung", keine „Jungfrau", keinen „Helden", sondern das Physiologische des augenblicklichen Empfindens solcher Art ist gesehen und geformt.

Wir haben es also mit einer Plastik des Momentanen zu tun, mit einer Kunst, die den Augenblick monumentalisiert, indem sie ihn nach jeder Äußerung hin festhält und ihm seine Würde und konzentrierte Ständigkeit gibt. Das ist denn die Stärke und das unzeitlich Zeitgemäße von Kolbes Kunst. Unser „modernes" Leben — unwillkürlich wagt man im Zeitalter literarischer Fruchtbarkeit solche Worte nur in Anführungsstrichen zu setzen — hat dem Momente, dem Augenblick eine Bedeutung eingeräumt, die er früher nicht besaß. Es zerfällt in eine unendliche Reihe von Augenblicken, deren jeder für sich bedeutsam ist. Das Momentane spielt die ausschlaggebende Rolle, daher jagt sich das Leben scheinbar so, ohne in seiner Summe eigentlich anders zu sein als je früheres. Das ist das Charakteristikum des Menschen unserer Zeit. Und natürlich zeigt sich das auch im Physiologischen, in der Veränderung des ganzen Körpers, seines Ausdrucks und seiner Gesten. Aber es ist merkwürdig, daß, während solches im Leben schon durchaus anerkannt und damit eine Banalität ist, es in der Kunst nicht wahr sein soll, oder zum mindesten noch nicht genügend erkannt ist. Die Plastik der Gegenwart wiederholt im ganzen doch immer Vergangenes, wehrt sich dagegen, wie sie doch müßte, ein ganz neues Lernen und Schaffen auf Grund dieses neuen Lebens zu beginnen.

Hier ist Kolbes Kunst „broken away", und das hebt sie in die Zukunft. Sie ist die Plastik des modernen Körpers und seiner Eigenart, die Plastik des Augenblicks, auf die wir unsere Augen erst mit einigem lohnenden Zwang einstellen müssen, weil sie von alter Gewohnheit lange gebunden waren. Und hier muß Kolbe doch mit einem andern Namen verkoppelt werden: mit Auguste Rodin. Es ist interessant zu sehen, wie zwei ganz verschiedene Temperamente, Naturen und Persönlichkeiten in verschiedenen Ländern zu gleicher Zeit fast dieselben Wege in die Zukunft schreiten. Gänzlich unabhängig von einander. Kolbes Welt ist noch nicht so fest und geschlossen emporgewachsen um ihn, sie blüht erst unbeirrbar und hartnäckig auf. Aber es ist bei alledem die gleiche „Richtung" in dem Schaffen beider Künstler, des Künstlers Wissen um die neue Welt des Momentanen, die neu mit Ausdauer und Kraft erobert werden muß. Es ist ein hartes und ein großes Werk, dem Kolbes Arbeit u. Ringen gelten. Ein einsam Werk, die Eroberung neuen Besitzes, während sich die anderen im vorhandenen Besitze freuen. Aber es ist die echte Schöpferarbeit. Und so wächst sie denn empor, wo anderes bereits zu sein vorgibt, und erkämpft sich mit Redlichkeit ihre Existenz.

BILDHAUER GEORG KOLBE BERLIN. »Kniendes Mädchen«

DEUTSCHE MEDAILLEN UND PLAKETTEN.

BETRACHTUNGEN ANLÄSSLICH DER WIESBADENER AUSSTELLUNG.

VON DR. W. VON GROLMAN.

Die nebenstehend abgebildeten Stichproben aus der kürzlich von der „Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst" veranstalteten „Gesamtausstellung deutscher Medaillen- und Plakettenkunst" mögen eine ungefähre Vorstellung der überraschenden Entwicklung deutscher Kleinplastik seit der Jahrhundertwende geben. Was dabei jeder sofort bemerken wird, ist der grundsätzliche Unterschied, der die deutsche Medaille sowohl in der Formgebung wie auch in der inhaltlichen Darstellung von der französischen scheidet; und das Erfreulichste dabei ist, daß die deutschen Arbeiten, was material- und stilgerechte Behandlung anlangt, den französischen schon heute im Durchschnitt überlegen sind. Nicht umsonst hat eben Adolf von Hildebrand „das Problem der Form in der bildenden Kunst" zum intellektuellen Grundbesitz unserer gegenwärtigen Bildhauergeneration gemacht! Die plastisch-tektonische Formenklarheit und ornamentale Schönheit, wie sie typisch in dem Revers der Hahnschen Pettenkofer-Medaille, in der Schlachthof-Medaille des vielversprechenden jungen Hörnlein (Abb. S. 213) oder dem Revers der Lotte Kaufmann Theodor von Gosens (Abb. S. 214) verwirklicht ist, sucht man — ganz vereinzeltes, wie den Revers des alten Chevreuil von Roty ausgenommen — vergebens auf französischer Seite; die eigentümliche Kraft der Modellierung dieser Arbeiten aber fehlt dort gänzlich. Hatte schon Ghiberti das malerische Relief an die Grenzen des Erlaubten geführt, so mangelt der französischen Medaille in ihren figürlichen Darstellungen oft jedes Gefühl für den Unterschied von Malerei und Plastik. Gewiß wird man den Ernst und die vornehme, edle Formgebung in diesen winzigen Miniatur-Darstellungen menschlicher Figuren immer aufs höchste bewundern — und es sei gleich gesagt, daß den köstlich zarten Idealfiguren der französischen Medaille die Deutschen Gleichwertiges nicht zur Seite zu setzen haben — aber die überfüllte Komposition, der Mangel an Raumsinn drückt das Ganze meist wieder ins Genrehafte herab. Diese Überfüllung, die zu kleinliche Behandlung des Details ist nicht zum letzten eine Folge der Gewohnheit, die Modelle in ganz großem Maßstab anzulegen und die Reduktion auf das Maß der Medaillen der Maschine zu überlassen.

FRITZ BEHN—MÜNCHEN. Bronze-Plakette: »Natalia«

Endlich noch der Mangel an Stilgefühl, namentlich in der Behandlung des pflanzlichen Ornaments bei den Franzosen! Ich erinnere hier an die fast kindlich anmutenden Palmwedel-, Lorbeer- und Rosengirlanden, denen man selbst auf Arbeiten wie der Chaplainschen Medaille des russischen Kaiserpaares, oder der Charpentierschen „Malerei" (Revers) begegnen kann. Sie sind nichts anderes als nächste Verwandte der analogen naturalistischen Darstellungen, die man noch immer auf allen Friedhöfen findet. Welch ein Fortschritt von hier bis zu der Fruchtgirlande der Römerschen Schüttemedaille, die schon vor 10 Jahren entstanden ist.

Noch eines weiteren Nachteils der Maschinen-Reduktion ist hier zu gedenken. Nicht zum letzten beruht auf ihr jene glatte Exaktheit in der Ausführung, die etwas Unpersönliches an sich hat und durch das Fehlen energisch geschnittener Konturen zugleich etwas weichliches, ver-

Prof. A. v. Hildebrand. »BISMARCK

Professor Hermann Hahn. »PETTENKOFER

Paul Sturm-Berlin. »KLAUSON-KAAS«

Paul Sturm. »WERNER WIEGAND«

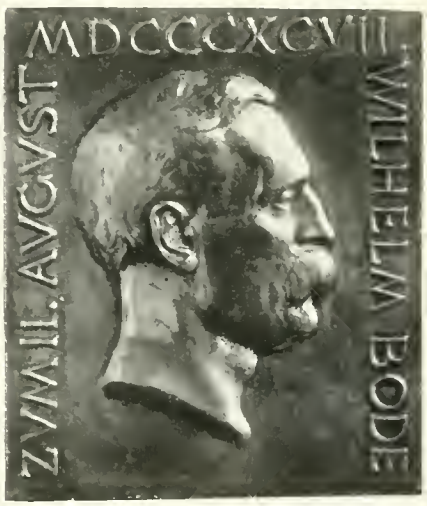
Prof. A. v. Hildebrand. »WILHELM II.«

Prof. Herm. Hahn. »E. v. SIMSON«

Benno Elkan. »COMBES«

Georg Wrba. »A. MESSEL«

Prof. Georg Römer. »F. E. SCHÜTTE«



Prof. A. v. Hildebrand. »WILHELM BODE«

Benno Elkan. »G. WENDT«

Missfeldt. »KIELER FOERDE«

Fritz Hörnlein. »ZUR VOLLENDUNG DER FRIEDR. AUGUST-BRÜCKE, DRESDEN

Prof. Max Dasio. »ORPHEUS«

Prof. Max Dasio. ORGELSPIELERIN«

Fr. Hörnlein-Dresden. »REVERS ZUR DRESDENER BRÜCKEN-MEDAILLE«

Prof. Georg Romer. »ERNTE-MEDAILLE«

Benno Elkan. REVERS »COMBES«

Prof. Herm. Hahn. REVERS »SIMSON«

Fritz Hornlein. »SCHLACHTHOF-MEDAILLE

Prof Hugo Kaufmann. UNTERRICHTSWESEN

Prof. Georg Romer. REVERS SCHÜTTE

Rud. Bosselt »VERDIENST-MEDAILLE«

Prof. Th. v. Gosen. »JOSEPHINA«

Revers »LOTTE KAUFMANN«

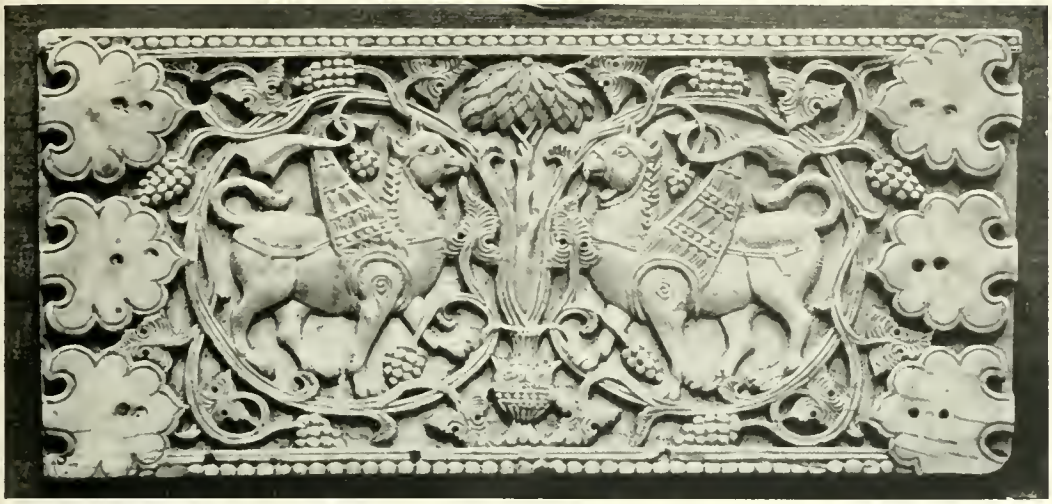
LOTTE KAUFMANN

waschenes in die Formgebung bringt. Selbst in den Wiedergaben der Autotypien empfindet man, z. B. an der Schlachthof- und der Brücken-Medaille Hörnleins, die lebendige Hand des Künstlers, die gleichsam mit dem harten Material gerungen und dabei nicht die gleichmäßige, unpersönliche Ruhe bewahren konnte wie die Maschine. Die letztgenannte Arbeit läßt zugleich deutlich erkennen (z. B. an dem Maßstab der Figuren), daß die Komposition gleich für den engen Raum und in den kleinen Dimensionen konzipiert ist. Man vergleiche die genannten Stücke und die beiden humoristischen Medaillen Dasios (Abb. S. 213) mit den Maschinenreduktionen Kaufmanns auf der gleichen Seite, dem Raddreher R. Bosselts (Abb. S. 213), um die Reize zu empfinden, die den ersteren in der persönlichen Art der Modellierung innewohnt und ihnen etwas eigenartig kerniges verleiht. Dabei soll nicht verkannt werden, daß es Hermann Hahn, der wie die meisten Großplastiker nicht die schwierige Technik der Stempelschneidung gelernt hat, auf Grund eines stark entwickelten Stilgefühls, gelungen ist, in der erwähnten Pettenkofer-Medaille den aus der Anwendung der Reduktionsmaschine und der Modellierung im Großen drohenden Gefahren zu entgehen und mit einer ganz plastisch gedachten, einfach klaren Komposition eine äußerst kraftvolle Wirkung zu erzielen. Es üben eben Temperament und Rasse schließlich maßgebendsten Einfluß auf den Gesamtcharakter deutscher und französischer Medaillenkunst aus, und wenn ich den Vergleich gebrauchen darf, so möchte ich sagen, daß die deutsche Medaille neben der französischen dasteht, wie ein in jugendlicher Kraft erblühter Bruder neben den weiblichen Reizen einer anmutigen Schwester. Noch fehlt es den Deutschen an der ihnen gebührenden Anerkennung in den Kreisen der Sammler. Der Erfolg der Wiesbadener Ausstellung (auch bei den kaufenden Liebhabern) aber läßt für die Zukunft einen Umschlag erwarten, wenn auch die deutsche Medaille an das Publikum viel höhere ästhetische Forderungen stellt als die Kunst der Franzosen. —

Prof. Jos. Kowarzik JOH. FRIEDR. STADEL«

Prof. Ludwig Habich Stuttgart.

INDISCHE MINIATUR XVIII. JAHRH. KOLL. SARRE – BERLIN. BAJADERE IN STILISIERTER LANDSCHAFT.



ELFENBEIN. MESOPOTAMIEN XI. JAHRH. NATIONAL-MUSEUM IN FLORENZ.

DIE MÜNCHNER MUHAMMEDANISCHE AUSSTELLUNG.

VON RUDOLF MEYER-RIEFSTAHL—PARIS.

Die altorientalische Kunst war bisher nur einem kleinen Kreise von Kennern und Liebhabern bekannt, außer den Teppichen, die von altersher sich der Wertschätzung der Künstler und Sammler erfreuten. Wohl hatten schon einzelne Ausstellungen in Paris, London und Wien stattgefunden, welche dieses neue Kunstgebiet weiteren Kreisen erschließen wollten, doch sind diese Schaustellungen alle nicht über den lokalen Rahmen hinausgewachsen. Not war eine zusammenfassende Ausstellung, die einmal die Schätze orientalischer Kunst aus altem Besitze mit den Forschungsresultaten der letzten Jahre in einer großen Vorführung vereinigte, zu der alle in Betracht kommenden Faktoren mitwirken mußten. Dieses Projekt ist durch die muhammedanische Ausstellung in München verwirklicht worden: 3500 Ausstellungsgegenstände gaben ein vollkommenes Bild altorientalischer Kunst und erweisen zugleich, daß diese Kunst etwas formal außerordentlich streng und folgerichtig Durchgebildetes ist, auf das die Gesetze der Komposition ebenso anzuwenden sind wie auf die europäische Kunst. Das ist die wichtigste Errungenschaft dieser Ausstellung, weil dadurch diese Werke vergangener Zeiten für die Welt von heute etwas aktuelles und lebendiges bekommen.

Ein besonders für den Kunstgewerbler von heute interessantes Gebiet, das bisher fast vollkommen unbekannt war, ist das der Keramik. Erst zwei Gebiete orientalischer Keramik waren bis vor wenigen Jahren allgemeiner zugänglich, zwei Ausläufer einer alten Tradition: die sogenannten Rhodus- und Damaskusfayencen einerseits, die wir richtiger und kritischer als türkische Fayencen des sechzehnten Jahrhunderts bezeichnen und andererseits die spanisch-maurische Lüsterkeramik, die unter christlicher Herrschaft in Spanien noch bis auf den heutigen Tag fortlebt. Von der älteren, wir möchten sagen der klassischen Keramik wußte man nichts, bis europäische Gelehrte und orientalische Händler Ausgrabungen in Ägypten, Syrien, Mesopotamien und Persien zu veranstalten begannen. Da wurden nun die seltsamsten Schätze ans Tageslicht gefördert, welche bewiesen, daß der Orient um das zwölfte und dreizehnte Jahrhundert eine keramische Technik besessen hat, die vielleicht das höchste geleistet hat, was auf diesem Gebiete je geleistet worden ist. Nachdem man einigermaßen einen Überblick über die wichtigsten Typen bekommen hatte, wurden diese keramische Stücke plötzlich zu den gesuchtesten Stücken des Antiquitätenhandels, besonders Amerika legte die höchsten Summen in diesen Werken an, so daß die altorientalische Keramik heutzutage mit Preisen bezahlt zu werden pflegt, denen eine gewisse ungesunde Übertreibung nicht abzusprechen ist.

Unter den verschiedenen Techniken, welche die orientalische Keramik verwendet, ist be-

SCHALE MIT ARABESKEN UND LEOPARD. BEMALUNG IN GRÜN UND GRAU. SULTANABAD XIII. JAHRHUNDERT.
AUS DER SAMMLUNG KEVORKIAN LONDON.

sonders die der Lüstermalerei mit ihrem phantastischen Metallglanz hervorzuheben, in ihr sind die feinsten und kunstvollsten Arbeiten hergestellt worden. Die ältesten uns erhaltenen Zeugen der Lüstertechnik stammen einerseits aus Rakka, der Lustresidenz Harun al Raschids am oberen Euphratlaufe, andererseits aus Ägypten von den Ruinenfeldern der alten Stadt Fostât in der Nähe von Kairo. Es ist schwer zu entscheiden, ob die ältesten Arbeiten in dieser Technik der Tradition Ägyptens oder der des Zweistromlandes entstammen, das letztere scheint jedoch wahrscheinlicher zu sein.

Die ältesten Lüsterarbeiten aus Ägypten sind die reizvollen Fragmente, die man in Fostât findet, diese Stücke zeigen den metallischen Lüster in vielfältigen Farben: rötlich, gelblich, grünlich. Mit den verschiedenen Farben der Glasur des Scherbens zusammengestellt, ergibt dies ein außerordentlich reizvolles und feines Farbenspiel. Die Zeichnung dieser Arbeiten ist entweder rein ornamental oder figural. Unter den Figurendarstellungen finden sich bald sehr primitiv gezeichnete Motive oder merkwürdige großzügige Frauenköpfe, die in ihrem Stile an den seltsamen Zauber der bekannten Graff-

SCHALE MIT ARABESKEN UND VÖGEL. BEMALUNG IN HELLGRAU UND GRAU. SULTANABAD XIII. JAHRHUNDERT.
AUS DER SAMMLUNG KEVORKIANS LONDON.

schen Mumienporträts erinnern. Daneben findet sich auch häufig das koptisch christliche Fischmotiv. Intakte Stücke sind sehr selten.

Auf mesopotamischem Gebiet stammen die ältesten Lüsterarbeiten aus Rakka. Die Funde von Rakka enthalten nicht wenige intakte Stücke. Die Lüstermalerei ist meist von einem prächtigen purpurroten Metallglanz, dem verschiedentlich noch etwas blaue Farbe auf dem weißen Grunde beigesellt ist. Die Zeichnung enthält meist Arabesken und Inschriften in großen, streng gebauten kufischen Buchstaben. Die Zeichnung der Arabesken hat noch etwas archaisch strenges und ist mit größter Liebe durchgeführt, so daß diese Stücke ornamental mit zu den feinsten Erzeugnissen orientalischer Kunst gehören, mit denen z. B. die spätere persische Fayence nicht mehr wetteifern kann. Neben den Lüstermalereien kommen in Rakka noch Stücke mit weißlicher oder grünlicher Glasur vor, besonders bemerkenswert sind jedoch die Stücke mit einfacher Flachreliefverzierung und türkisgrüner Bemalung, die vielfach durch den jahrhundertelangen Aufenthalt im Erdboden unter Einwirkung der Bodenfeuchtigkeit eine wundervolle Irisierung angenommen haben.

SCHALE MIT ARABESKEN UND FISCHEN. BEMALUNG DUNKELBLAU MIT LÜSTER. SULTANABAD XIII. JAHRHUNDERT.
AUS DER »SAMMLUNG KEVORKIAN«—LONDON.

Die Fayencen aus Rakka gehören in die Zeit des 11.—13. Jahrhunderts. Aus etwas späterer Zeit mögen die ältesten persischen und syrischen Erzeugnisse stammen.

Unter den altpersischen Arbeiten ragen die Funde von Rhagä besonders hervor. Die verschiedensten Techniken waren hier heimisch. Am kostbarsten und am ältesten wohl sind eine Serie von Stücken mit elfenbeinweißem, matten Grunde und überaus zierlicher polychromer Überglasurbemalung (galante und höfische Szenen, Gelage mit Tänzerinnen und Musikantinnen, Jagdszenen), deren feine Harmonie noch durch spärlich verwandtes Gold gehoben wird. Der geläufigste Typus jedoch sind die Stücke mit Lüstermalerei auf weißem Grunde, der vielfach noch dunkelblau beigesellt wird. Hier sind besonders eine Reihe großer Gefäße, tiefe Schalen und Schalen mit vertieften Kompartimenten zu nennen, die durch die feine Zeichnung und den schön durchdachten Wechsel reichornamentierter und ruhiger Flächen in dem köstlich gezeichneten Figurendekor ein außerordentliches Stilgefühl verraten. Endlich kommen noch

SCHALE MIT FIGURALER DARSTELLUNG U. ARABESKEN. DUNKELBLAU U. SCHWARZ. SULTANABAD XII. JAHRH.
AUS DER »SAMMLUNG KEVORKIAN« — LONDON.

Stücke mit dunkelblauem Grunde und goldverzierten feinen roten und weißen Ranken vor. Das sind die wesentlichsten Typen der Keramiken von Rhagä, denen noch einzelne Abarten, wie Stücke auf hellblauem und türkisgrünem Grunde, anzureihen wären.

Die Keramiken des Typus Sultanabad sind in der Regel weniger kunstvoll durchgearbeitet, gezeichnet und komponiert. Vorherrschend sind Gefäße mit dicker, in der Mitte oft zusammengelaufener Glasur, bei denen die Zeichnung meist phantastische Vögel, Enten oder Kraniche, dann wieder Figurengruppen, Hasen, Leoparden oder dergl. in Flachrelief auf Blattrankenhintergrund darstellt. Die verwandten Farben sind entweder blau, türkisgrün und schwarz, oder olivbraun und olivgrau, stets mit ausgespartem Weiß. Wenn auch hier noch sehr schön gezeichnete Stücke geschaffen wurden, so haben sie doch nicht die Großzügigkeit und Ursprünglichkeit der Keramiken von Fostât und Rakka, die Grazie der Arbeiten aus Syrien oder Rhagä. Sie leiten schon in eine spätere Zeit über, in der die Keramik nicht mehr den persönlichen Charakter der älteren Zeit hat. Die großen Fayencefliesen für den Mauerbelag, besonders für die Gebets-

INDISCHER KNÜPFTEPPICH. UM 1600. BESITZ DES OESTERR. MUSEUMS FÜR KUNST UND INDUSTRIE—WIEN.

ELFENBEIN-SCHNITZEREIEN. BAGDAD (?) UM 1200. IM NATIONAL-MUSEUM—FLORENZ.

ELFENBEIN-KÄSTCHEN. SPANIEN IX. XI. JAHRHUNDERT. BESITZER: WERNHER—LONDON.

AQUAMANILE. WEST-TURKESTAN VIII. IX. JAHRH.

SASSANIDISCHE BRONZE-KANNE. VI. VII. JAHRH.

AUS DER SAMMLUNG BOBRINSKOY—ST. PETERSBURG.

AQUAMANILE. SPANIEN X. JAHRHUNDERT. BESITZER: MME. E. STERN PARIS.

nischen, haben gewiß noch malerischen Reiz, ein so individuelles Leben wie die alten Stücke haben sie nicht mehr.

Auch das Gebiet der orientalischen Teppichkunst konnte bisher nicht in so umfassender Weise studiert werden, als dies auf der Münchner Ausstellung der Fall war. Das Hauptstück der gesamten Ausstellung bildete der große Jagdteppich aus dem Besitze des Kaisers von Österreich, eines der interessantesten Dokumente der feinen künstlerischen Kultur Persiens unter den Safiwiden im sechzehnten Jahrhundert. Alle wichtigen Gruppen der orientalischen Teppichkunst: die armenischen Teppiche mit ihrer strengen primitiven Zeichnung, die südpersischen Vasenteppiche, die Baum- und Gartenteppiche, die Jagd- und Tierteppiche mit ihren zierlichen Darstellungen, die Herat-Teppiche mit ihrem zarten Rankenwerk, die Polenteppiche auf prunkendem Gold- und Silbergrund, die farbenprächtigen Erzeugnisse der türkischen Teppichkunst, das alles vereinigt sich zu einem erschöpfenden Gesamtbilde und zeigt eine klare Linie der Entwicklung.

Auf dem Gebiete der Metallarbeiten brachte die Ausstellung eine große Überraschung: die Gruppe sassanidischer Bronze- und Silber-Arbeiten aus dem dritten bis siebenten Jahrhundert mit ihrer so strengen und archaischen Formengebung. Es ist interessant zu sehen, wie diese Werke manches klar und selbstverständlich geben, wonach das moderne Kunstgewerbe bei seinem Suchen nach Einfachheit mühsam strebt. — Auch die ausgestellten Werke der Buchkunst brachten viele Überraschungen, da sie interessante, kulturhistorische Streiflichter auf die kulturellen Beziehungen zwischen chinesischer und vorderasiatischer Kunst warfen. Die persische Buchkunst zeigt sich durchaus von der chinesischen Formensprache beeinflußt und versteht doch durch einfache Formen- und Farbenrhythmen ihre eigenen Gedanken in persönlicher Weise zum Ausdruck zu bringen.

Damit sind die Gebiete der orientalischen Kunst bei weitem nicht erschöpft: unter den syrischen Glasarbeiten, den ägyptischen, geschliffenen Bergkristallen, den zarten Elfenbeinarbeiten aus Spanien und Mesopotamien, den tauschierten Mossulbronzen befindet sich manches köstliche Stück, das in technischer wie rein künstlerischer Beziehung dem modernen Kunstgewerbe wertvolle Anregungen geben kann. Diese Anregungen werden um so fruchtbarer sein können, als sie eine Nachahmung der einzelnen Form kaum zulassen, sondern vielmehr auf allgemeine stilistische Eigenschaften und auf die Neubelebung einzelner vernachlässigter Techniken sich erstrecken werden. —

FAYENCE-GEFÄSS. PERSIEN XII—XIII. JAHRH. SAMMLUNG KEVORKIAN—PARIS.

EINE DEUTSCHE WELT-AUSSTELLUNG?

VON ALEXANDER KOCH.

Oft genug mag diese, dem deutschen Nationalgefühl schmeichelnde Frage von berufener und unberufener Seite aufgeworfen sein. Jede Ausstellung, — nicht zuletzt aber eine „Welt-Ausstellung" — bleibt ein großes Wagnis, gleichviel aus welchem äußeren Anlaß heraus die Berechtigung zur Abhaltung einer solchen „konstruiert" wird. Ob heute, nachdem die verschiedensten Völker der Erde einander so nahe getreten sind, überhaupt noch Welt-Ausstellungen erforderlich sind? Ich möchte es bezweifeln, vielmehr dem Gedanken Raum geben, daß es meist wohl nur Sonderinteressen waren oder auch den Verfolg ehrgeiziger Pläne galt, wenn „Welt-Ausstellungen" mit meist viel zu kurzen Vorbereitungsfristen von 3—5 Jahren aus dem Boden gestampft wurden, und häufig war es ja auch nur ein Akt politischer Höflichkeit, wenn der Einladung zur Beschickung einer solchen Folge geleistet wurde.

„Welt-Ausstellungen" sollten eigentlich nur aus Anlaß großer Kulturfeiern, an denen die ganze Menschheit Anteil nimmt, eine innere Berechtigung haben; unklug erscheint es mir, politische Ereignisse irgendwelcher Art bei einer gewissen Jährung als Anlaß zu einer Welt-Ausstellung zu wählen. Deutschland sollte sich darum hüten, etwa eine „Fünfzigjahrsfeier der Neugründung des Deutschen Reiches", mit der Veranstaltung einer „Welt-Ausstellung" auf deutschem Boden verquicken zu wollen. Also auf keinen Fall etwa zu 1921 eine Welt-Ausstellung, zu der Deutschland die Völker zu einem friedlichen Wettstreit einladet.

Alle Anzeichen sprechen dafür, daß die Bedeutung der Welt-Ausstellungen schon heute nicht mehr so hoch bewertet wird, oder vielleicht besser ausgedrückt: daß sich diese „internationalen Schauen" nicht mehr als zeitgemäß erweisen! Tokio wird voraussichtlich noch eine Ausnahme machen, wenn Ostasien bis dahin nicht noch ein größeres Schauspiel bieten wird. Dann aber wird m. E. die Stunde der Welt-Ausstellungen geschlagen haben oder sie müßten als „Unternehmer-Spekulation" weiter gedeihen!

Wohl alle Großstaaten sind seit Jahren ausstellungsmüde. Wenn sie trotzdem immer wieder mitmachen, entspringt dies oft nur Höflichkeitsgründen und der Gewohnheit und dem Vorbilde der Nachbarn, die das eben auch tun. Volk und Regierung sind selten von der Notwendigkeit solcher Veranstaltungen überzeugt, die Abneigung dagegen wird in allen Staaten immer größer. Die Werbekommissare für die letzten Welt-Ausstellungen haben schon eine schwere Arbeit zu leisten und einen scharfen Widerstand zu überwinden gehabt, denn weder der Gewerbetreibende und Handwerker, noch der Großindustrielle und Großkaufmann, wollen von einer Beteiligung an diesen internationalen Jahrmärkten etwas wissen. Man wird das durchaus begreiflich finden, wenn man bedenkt, daß für 1913 wieder eine „Welt-Ausstellung" und zwar für Madrid vorgesehen ist. Wie leichtfertig das ist, kann man schon aus der kurzen Vorbereitungsfrist von 2 Jahren ersehen, während allein für die diplomatische Werbearbeit bei den Staaten so viele Jahre für ein gutes Gelingen erforderlich sein dürften. Man bedenke aber, daß zwischendurch sich noch ähnliche Ausstellungen in Turin und Antwerpen abwickeln werden. Das deutsche Kapital und die deutsche Arbeit sollte mal eine Zeitlang in Ruhe bleiben, um Kraft und Mittel für eine große innere Arbeit zu sammeln!

Deutschland kann demnach von einer „Welt-Ausstellung" absehen. Es verliert nichts dabei. Aber — und ich komme damit auf meine früher mehrfach geäußerten Grundgedanken in Ausstellungssachen zurück — es sollte endlich an eine große deutsch-nationale Landes-Ausstellung denken, deren Durchführung nachgerade zu einer nationalen Ehrenpflicht geworden ist. Eine solche Ausstellung würde den Erfolg in sich tragen: ideell wie materiell! Denn vom ganzen Erdball würden die Besucher kommen, um zu sehen und zu studieren, was Deutschland auf allen Gebieten leistet. Laden wir die Völker endlich einmal zu uns zu einem Kulturschauspiel großen Stils. Vereinigen wir endlich mal die deutschen Stämme, von denen sich noch immer wieder welche in der Verfechtung von Sonderinteressen verlieren, zu einer Großtat!

Von Jahr zu Jahr mehrt sich die Zahl der Auslandbesucher, die deutsches Wesen, deutsche Einrichtungen, deutschen Handel und Wandel, überhaupt in Allem deutsches Leben stu-

dieren wollen. Unsere Industrie, Städte-Einrichtungen, soziale Fürsorge, unsere Krankenhäuser und Schulen sind zu ständigen Studienobjekten für die Vertreter anderer Nationen geworden.

Was läge da näher, als ein Zusammenfassen der verschiedenen Kräfte und Leistungen auf einer deutschen Ausstellung! Einer durch und durch sorgfältig vorbereiteten und gewissenhaft, liebevoll und vollendet durchgeführten Ausstellung des Deutschen Reiches.

Selbstverständlich muß dafür eine größere Arbeit geleistet werden, als wenn wir uns „ehrenhalber" an einer sogenannten Welt-Ausstellung beteiligen. Die ganze Nation muß dafür auftreten und eintreten, wenn ein so großer Wurf vor den Augen der Welt gelingen soll! Man greife diesen Gedanken auf und betraue führende und schaffende Männer und Frauen unseres Vaterlandes mit der fundierenden Vorarbeit! Die Tat kann in fünf bis sechs Jahren verwirklicht sein, sie darf auch zehn Jahre in Anspruch nehmen; es kommt nur darauf an, ob wir klug genug sind, unsere Kräfte ausschließlich allein dafür festzulegen und sie nicht zu zersplittern durch so und soviel kleine Lokal- und Sonder-Ausstellungen, vor allem aber auch das Reich selbst nicht festzulegen durch neue Verpflichtungen für fragwürdige Weltausstellungen, die zu einem großen Jahrmarktrummel zu werden drohen. Aber auch uns selbst muß der Gedanke, an einen „verkleinerten" Weltjahrmarkt zu denken, ein für alle Mal als abgetan erscheinen.

Meine Reformvorschläge für das Ausstellungswesen, die bisher in kleinerem und größerem Umfange Verwirklichung gefunden haben, und die darauf abzielen: in unseren Ausstellungen organische, wirtschaftliche und künstlerische Gebilde als einheitliche Lebensausschnitte selbst zu schaffen, die nicht von den notwendigen Ausstellungshallen erdrückt werden, erneuere ich hiermit.

Damals zielten meine Ausführungen für eine Landesausstellung — etwa im Großherzogtum Hessen — auf ein zu erbauendes Dorf ab. Eine „Reichsausstellung" müßte natürlich eine „Stadt" bieten; keine romantische alte Stadt mit sogenannten malerischen Winkeln, sondern eine moderne Stadt mit allen Errungenschaften der Technik, der Hygiene, der Baukunst, des Verwaltungs- und Verkehrswesens, in welchem Gebilde eben so sehr die Stätte der Erziehung, der Erholung, des Vergnügens, wie der Wasser-, Licht- und Lebensmittel-Versorgung vertreten sein müßten. Es könnte etwa der Kern einer „mittleren Stadt" sein, mit Schulen, Kirchen, Verwaltungs-Gebäude, Markthalle, Krankenhaus, Museum, Theater, Konzertsaal, Orpheum, Zirkus etc., Ausstellungshallen, Park, Gartenanlagen, Brunnen, Badeanstalt, Börse, Bankgebäude, Verkaufsläden, Post, Verkehrsmittel der verschiedensten Art und an was Alles der moderne Städtebauer zu denken hat. Auch ein Friedhof und ein Krematorium müßten vorgesehen werden, denn selbstverständlich könnte diese „Stadt" nicht bloß ein Ausstellungs-Objekt bleiben.

Daß an einer solchen Ausstellung alle Berufe und Gewerbe beteiligt sein würden, bedarf keiner besonderen Hervorhebung: Gewerbe, Handwerk, Kunstgewerbe, Kunst, Handel, Industrie und Landwirtschaft könnten hier einander die Hand reichen. Daß hierbei der erfahrene Ausstellungstechniker und Organisator in allen Fragen zu hören sein würde, erscheint selbstverständlich, denn es gilt doch in erster Linie wieder eine solche Stadt als „Ausstellungs-Objekt" zu zeigen, das Unternehmen als solches aber auch rentabel zu gestalten.

Es soll nicht Aufgabe meiner Ausführungen sein, hier einen Wirtschaftsplan aufzustellen, denn dafür bedarf es breiterer Unterlagen rechnerischer Art und ausführlicherer Pläne. Aber außer Zweifel dürfte das Gelingen einer so großzügigen und ihrem Gesamtcharakter nach erstmalig gebotenen Ausstellung garantiert werden können, wenn alle dafür heranzuziehenden wirtschaftlichen Faktoren nach Maßgabe ihrer Mittel die Durchführung decken helfen, noch zumal wohl jeder Bundesstaat für sich ein lebhaftes Interesse daran haben müßte, in der Erfüllung seines Wirtschafts- und Arbeitsanteils sein Bestes und Höchstes zu leisten.

Ganz außer Frage stände wohl, daß nur die Reichshauptstadt Berlin für eine derartige Ausstellung in Betracht käme. Ja, es ist nicht ausgeschlossen, daß bei den bestehenden Ausbau-Absichten Berlins inbezug auf „Groß-Berlin" Bauten erstehen, die einen Teil der Ausstellungsaufgaben erfüllen könnten. Auch das Jahr 1920 würde für eine solche Ausstellung noch nicht zu spät liegen; um so besser würden alle die einleitenden Arbeiten erledigt und das Unternehmen selbst in der Beschaffung von Fonds fundiert werden können.

Nur nichts Halbes! Und keine Aufmachung mit fragwürdigen Mitteln, keine fadenscheinige Repräsentation, keine Kulissen, kein Abklatsch der Wirklichkeit, sondern — die Wirklichkeit selbst!

Für Berlin als „Ausstellungsfeld" sprechen

eigentlich fast alle Gründe, nicht nur seine besonders günstige Lage für alle Verkehrswege und Verkehrsmittel. Hauptsächlich aber seine Stellung als „Reichshauptstadt" spricht dafür, Berlin als Ausstellungsstätte einer „Deutschen Reichs-Ausstellung" zu wählen. Sämtliche deutschen Bundes-Staaten würden sicherlich in diesem Sinne vollste Sympathie für Berlin hegen.

Aber auch alle Völker würden für eine solche deutsche Ausstellung ihre Sympathie bekunden, wenn sie lediglich als ein großes, ja gigantisches Werk des Friedens, der kulturellen Macht und Größe erstehen würde. Dabei würde die politische Größe des Reiches keineswegs zu kurz kommen, im Gegenteil: sie würde so in unaufdringlicher Weise erst recht zur Geltung kommen: denn ein Volk der Arbeit und Intelligenz ist auch stets ein Volk in Waffen! Wo nichts ist, ist auch nichts zu verteidigen! . . . . . .

Würde der hier nur in großen Umrissen dargelegte Plan einer Deutschen Reichs-Ausstellung in den leitenden Kreisen und breiteren Schichten des Deutschen Volkes verstärkenden Widerhall finden, so würde darin zugleich eine Beruhigung und Festigung der politischen Zukunft liegen. Ein so eklatantes Zeichen der inneren Arbeit eines Volkes und der Anspannung seiner besten Kräfte für eine so lange Zeitspanne bedeutet wohl die beste Bürgschaft des Friedens!

Wir bedürfen dazu auch keines äußeren Anlasses, keiner politischen Feier oder eines Regierungs-Jubiläums. Man denke deshalb nicht an 1918 oder gar an 1921. Es genügt vollauf, daß wir uns stark genug fühlen, eine solche Ausstellung zu machen. Je eher wir uns entschließen, desto besser! Nicht was wir wollen, sondern was wir können, müssen wir der Welt einmal zeigen!

Sammeln wir unsere Kräfte unter Vermeidung jeglicher Zersplitterung endlich einmal zu einer wirklich großen Tat!" — A. K.

DER DEUTSCHE STIL.

Ratlos steht Frankreich, das heißt Paris, vor den Räumen der Münchner Künstler im Herbstsalon: ratlos, weil diese Erzeugnisse seinem oft bewährten Geschmacke schnurgerade zuwiderlaufen und weil zugleich die Unmöglichkeit, diese Erzeugnisse glatt zu verneinen, deutlich gefühlt wird. Es kommt auf diese Weise zu jenen halben Anerkennungen, die uns lächeln machen, und zu jenen halben Tadelskundgebungen, die unser Lächeln in Lachen verwandeln. Denn beides, Lob und Tadel, kommt von falschen Standpunkten. Im einen Falle der mühsame Versuch einer Einfühlung in Fremdes, ein Versuch mit untauglichen Mitteln; im anderen Falle das Messen einer glänzenden kulturellen Errungenschaft am Maßstabe der ästhetischen Harmlosigkeit.

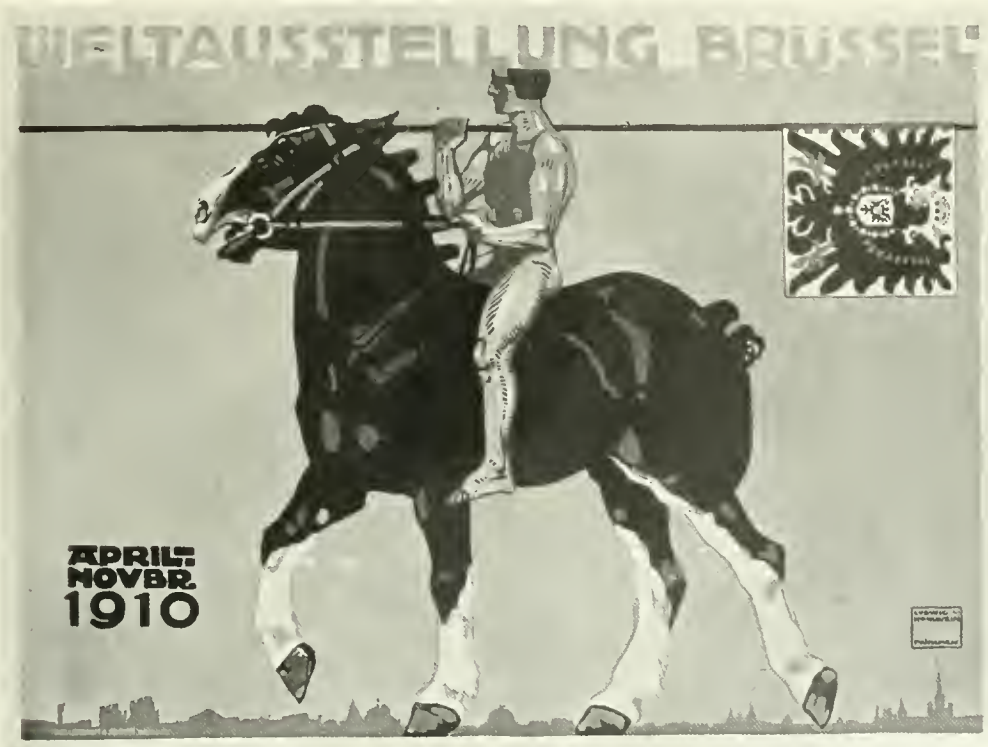
Einen Ausdruck des Erstaunens möchte ich hier einschalten, des Erstaunens darüber, wie diese vollkommene Unkenntnis der primitiven Grundlagen unserer kunstgewerblichen Umwälzung sich auch bei den französischen Kunstkritikern bis heute erhalten konnte. Zugegeben, daß deutsches Kunstgewerbe in Frankreich bisher selten gezeigt worden ist. Wozu haben aber unsere Kunstzeitschriften seit fast fünfzehn Jahren eine überwältigende Fülle bildlichen Materials veröffentlicht, wenn sich jetzt jeder Pariser Kritiker angesichts der Leistungen im Herbstsalon auf eigene Faust den Kopf zerbrechen muß, um diese fremdartigen Erscheinungen einigermaßen zu enträtseln? Wir deutschen Schriftsteller wissen doch in vielen Fällen auch nur aus den französischen Revuen Bescheid über die französische Industrie. Wobei noch zu bemerken, daß unsere Kunstzeitschriften den französischen an Fülle des Materials und an Qualität der Abbildungen weit überlegen sind. Man kann also nur annehmen, daß die französische Kunstkritik diese ungeheure Masse an Stoff nicht beachtet hat, eine Unterlassung, die sich eben in den letzten Wochen empfindlich gerächt hat. Man erinnert sich wohl auch noch des Berichtes der französischen Kommission über die Ausstellung München 1908, die in München damals, nach zwölf Jahren deutschen Kunstgewerbes, noch auf die Renaissance-Möbel zu stoßen gefaßt war, die vor dreißig Jahren einmal den Ruhm der Münchner Möbel-Industrie ausgemacht haben. Bei dieser Unkenntnis wichtigster Kulturströmungen des Nachbarlandes wird freilich die Hilflosigkeit der Pariser Kritik einigermaßen verständlich, wenn auch keineswegs gerechtfertigt.

Der Franzose — mit Ausnahmen, die erfreulicher Weise nicht selten sind — versteht nichts von all den Motiven, die die Entwicklung unseres Kunstgewerbes bestimmt haben. Schon sein Ursprung ist ihm dunkel, weil er das Gefühl nicht kennt, das uns dazu drängte, für

LUDWIG HOHLWEIN—MÜNCHEN.
PLAKAT. AUSF: VEREINIGTE DRUCKEREIEN
U. KUNST-ANSTALTEN, G. M. B. H., MÜNCHEN.

PLAKATE VON L. HOHLWEIN. AUSF.: VEREINIGTE DRUCKEREIEN U. KUNST-ANSTALTEN, G. M. B. H., MÜNCHEN.

PLAKATE VON L. HOHLWEIN. AUSF.: VEREINIGTE DRUCKEREIEN U. KUNST-ANSTALTEN, G. M. B. H., MÜNCHEN.



LUDWIG HOHLWEIN—MÜNCHEN. Ausf.: Vereinigte Druckereien und Kunst-Anstalten—München.

eine neue Zeit auch eine neue kunstgewerbliche Ausdrucksweise zu verlangen und zu suchen. Dem Bedürfnis der Malerei nach einer Reform ihrer Ausdrucksmittel ist Frankreich im weitesten Maße gerecht geworden. In der Schriftkunst wie in der Plastik hat der französische Genius in neuerer Zeit stets an der Spitze des kühnsten Fortschrittes gestanden. Nun, da in Deutschland eine entsprechende Revolutionierung der Architektur u. des Kunstgewerbes unternommen wird, begegnen wir jenseits des Rheines der vollkommensten Ratlosigkeit, wenn nicht unzweideutiger Ablehnung. Wie ist dieser Widerspruch

LUDWIG HOHLWEIN—MÜNCHEN. Plakat.

zu erklären? Betrachtet man etwa in Frankreich die Baukunst u. das Kunstgewerbe nicht als Erzeugerinnen künstlerischer Werte? Es scheint so. Denn wenn man annimmt, daß beide auf ihre Weise gleich den anderen Künsten Zeitausprägungen, Persönlichkeits-Ausdrücke liefern, kann es selbst dem Wahnwitz nicht einfallen, ihnen die Entwicklungs-Notwendigkeit zu bestreiten. Daß aber Baukunst u. Kunstgewerbe, mit einigen Einschränkungen freilich, durchaus unter künstlerischer Psychologie stehen, ist im Ernste nicht anzuzweifeln und bis jetzt auch niemals bestritten worden. — Wie dem auch sei: dunkel bleibt dem

ARCHITEKT LUDWIG HOHLWEIN MÜNCHEN. Frühstücks-Zimmer im Hause Dr. M.– München.

Franzosen das gewaltige kulturelle Pathos, das die Deutschen zwang, die Zeit im Bauwerk und im Geräte auszuprägen. Vor der ungeheuren Aufraffung, die ohne jede zentralisierte Anregung die denkenden Köpfe diesseits des Rheines ergriff, den Historizismus aus dem Sattel warf und in unglaublich kurzem Zeitraume eine mächtige neue Industrie erstehen ließ — vor dieser gewaltigen Kraftäußerung steht Frankreich ohne Verständnis, mit skeptischem Lächeln, hinter dem sich ein gutes Teil bedrohter nationaler Eitelkeit verstecken mag. Denn das ethische Moment in dieser ästhetischen Revolution ist dem Genius der französischen Rasse fremd und feind. Das zeigt sich deutlich in dem Verhältnis Frankreichs zu den dekorativen Elementen im Kunstgewerbe. Selbst wenn uns drüben die Notwendigkeit einer Reform des kunstgewerblichen Ausdruckes zugegeben wird, steht gleich dahinter die Frage: aber wozu diese Schmucklosigkeit, diese fanatische Schlichtheit? Der Franzose kommt über die Anschauung, das Möbel, das Gerät sei in erster Linie ein Dekorationsproblem, nicht hinaus. Was nicht Dekoration ist, gilt ihm kaum als Arbeit. Man betrachte nur die in Nancy erscheinende Zeitschrift „Art et Industrie": gewiß ein Blatt und ein Kreis von Männern, die den besten Willen an den Tag legen und im ganzen genommen vielleicht auf dem richtigen Wege sind. Aber jede Nummer der Zeitschrift enthält eine Art Monographie über eine Pflanze mit Naturaufnahmen und stilisierten oder ornamentalen Umzeichnungen, denen man dann wahrscheinlich auf den Türfüllungen der Möbel, an ihren Friesen, auf Buchtiteln, Ofenschirmen und Fensterverglasungen wieder begegnen soll.

Frankreich hat sich niemals ernstlich Mühe gegeben, die Gründe unserer „dekorativen Enthaltsamkeit" einzusehen. Es hält heute noch diese fanatische Schmucklosigkeit für eine unmittelbare Ausstrahlung tristen deutschen Wesens und wertet sie mit barbarischer Naivität völlig negativ. — WILHELM MICHEL–MÜNCHEN.

ARCHITEKT LUDWIG HOHLWEIN– MÜNCHEN.

WOHNUNG Dr. M.—MÜNCHEN. DIE WOHNHALLE.

ARCHITEKT LUDWIG HOHLWEIN - MÜNCHEN.

Schlafzimmer im Hause Dr. M. München.
Ausführung: Hof-Möbelfabrik M. Ballin—München.

LUDWIG HOHLWEIN–MÜNCHEN.

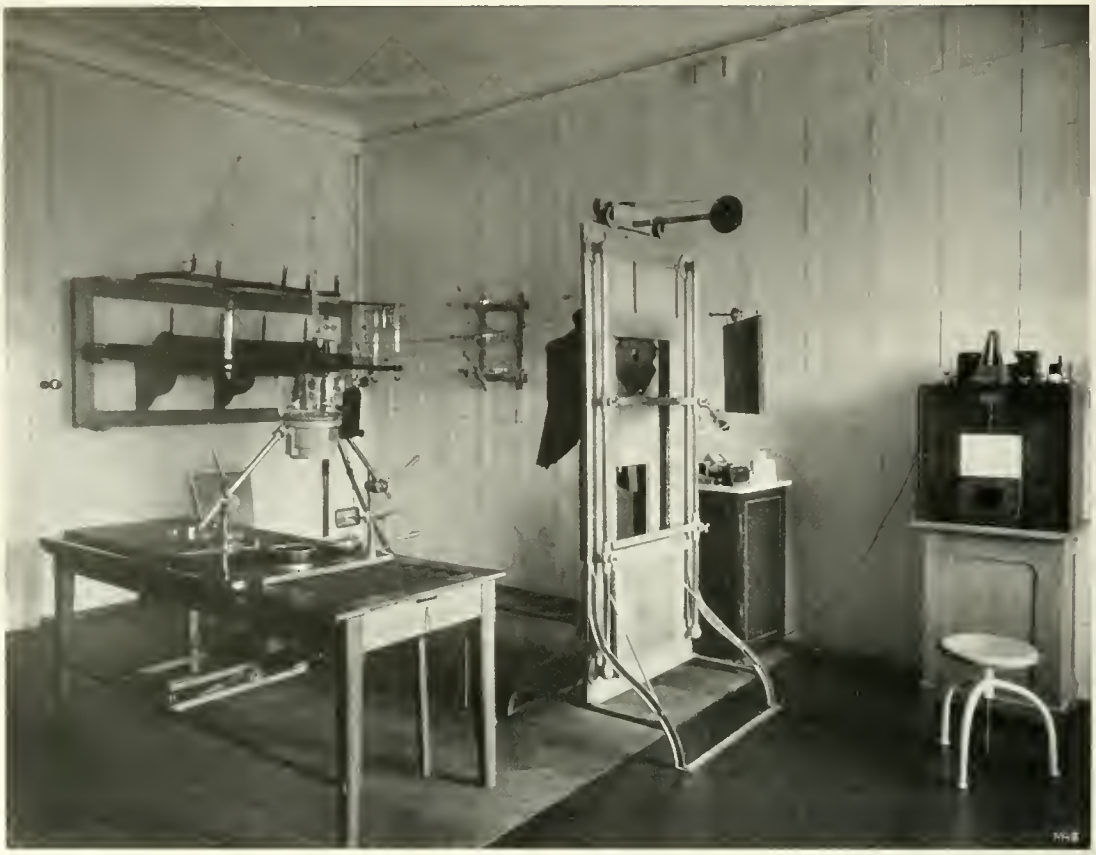
VON WILHELM MICHEL MÜNCHEN.

Die delikate Verbindung von Eleganz und Gediegenheit, die der Name Hohlwein bedeutet, zählt zu den einnehmendsten Erscheinungen unseres kunstgewerblichen Lebens. Beim Betreten seiner Räume hat man immer das eine Erlebnis: den Eindruck der Sauberkeit, der appetitlichen Frische. Das sind durchgehends feine, höfliche Möbel, Möbel von guten Manieren, etwas englisch angehaucht im Auftreten, etwas förmlich, wenn man will, wie sich eben wohlerzogene Menschen und Dinge in Gesellschaft zu geben pflegen. Man ist bei ihnen immer in guter Gesellschaft, und auf die Dauer läßt sich eben doch mit der Wohlerzogenheit besser verkehren als mit proletenhafter Formlosigkeit. Umsomehr als es diesen höflichen Manieren keineswegs an Herzlichkeit fehlt. Denn mit der tadellosen Eleganz und gemessenen Schlichtheit der Möbelformen verbindet dieser Künstler die liebenswürdigste Grazie, ja Koketterie der Aufmachung. Das gibt in allen Fällen eine neuartige, pikante Mischung, in der mit Hohlwein vielleicht nur noch Emanuel von Seidl verglichen werden kann. Die Bänder, an denen Spiegel und Bilder befestigt sind, die Rosetten, die Volants, die überall auftauchen, selbst an paradoxen Stellen, wie an der Rückwand einer Kredenz und am Plafond, sie bringen eine Note heiterer Leichtigkeit in die Räume, die die Formenstrenge der Möbel wieder wett macht. Die Gewebe spielen in Hohlweins Räumen eine überaus große Rolle, die bezeichnend ist für diese Kunst der zierlichen, heiteren Eleganz. Ja, die Gewebe sind sogar bei ihnen die einzigen Träger des Ornamentes, dessen die Möbel ganz entbehren. Großgeblümte Stoffe bedecken die Sessel und Sofas, dienen als Fenstergardinen und als Garderobehüllen, als Bett-

ARCHITEKT LUDWIG HOHLWEIN.

BIBLIOTHEK IM HAUSE DR M.— MÜNCHEN.
AUSF.: HOF-MÖBELFABRIK M. BALLIN—MÜNCHEN.

ZU OBEN-
STEHENDEM
BILD



ARCHITEKT LUDWIG HOHLWEIN MÜNCHEN. Röntgen-Saal im Hause Dr. Bruegel—München.

verkleidungen und als Friese. Zu ihnen gesellen sich die schablonierten Einfassungen der Wandfelder, deren Muster nach Möglichkeit mit der farbensatten Ornamentierung der Stoffe übereinstimmen. Und überall die kleinen, heiteren, wenn auch keineswegs süßlichen Koketterien der Volants und Rüschen, die die Räume mit hübschen schmückenden Schatten und Linien bevölkern. Die Gewebe bilden in den neuen Hohlweinschen Räumen eine Welt für sich; sie liefern die Dekoration und die Möbel liefern die Architektur.

Ich erblicke in der Vermeidung aller belebteren Möbelformen nicht das letzte Wort, das unser Kunstgewerbe zu sprechen hat. Dennoch hat Hohlweins unterstrichene, wohl auch etwas preziöse Formenschlichtheit in der Möbelgestaltung meinen vollen Beifall. Sie gewinnt ihren Sinn durch die Kontrastierung mit dem farbigen und ornamentalen Leben der Gewebemuster. Mitten zwischen üppigen, großblumigen Stoffmassen erhebt sich da die dunkle, spiegelnde Fläche eines vollkommen glatten Mahagonischrankes. Das Auge empfindet die prachtvolle Ruhe dieser nur von diskreten Reflexen belebten Fläche genau so, wie einen lang anhaltenden Orgelton im farbigen Leben der übrigen Orchesterstimmen. Auf der einen Seite höchste Strenge, fast Wucht, auf der anderen Seite Leichtigkeit, fast Tändelei; die Grundnote tadellose, gemessene Solidität, darüber hin entzükkende Glanzlichter der Laune und der Schalkhaftigkeit gestreut. Das ist Hohlweins Mischung.

Die strenge, geschlossene und glatte Frontfläche ist natürlich nicht Hohlweins einzige Erscheinungsform des Möbels. Man kann beobachten, daß er den geschlossenen Holzebenen in kluger Abwägung eine entsprechende Anzahl aufgelöster Flächen beigesellt. Dem erwähnten Schranke im eigenen Schlafzimmer entsprechen beispielsweise die in leichtes Gitterwerk aufgelösten Kopf- und Fußteile der Betten. Und man kann es wohl einen liebenswürdigen Gedanken nennen, daß gerade das Bett diese Verminderung an Schwere erfahren hat. Das Bett ist hier nicht die dumpfe „Schlafkiste", die das

ARCHITEKT LUDW. HOHLWEIN.
SPRECH-ZIMMER DR. BRUEGEL MÜNCHEN.

ARCHITEKT LUDW. HOHLWEIN.
WARTE-ZIMMER DR. BRUTGEL MÜNCHEN.

ARCHITEKT LUDWIG HOHLWEIN—MÜNCHEN.

Wohnung Dr. D. Herrenzimmer.
Ausführung: Ebner, Reicheneder & Schnell.

Schlafen gleichsam als eine schwere, finstere Verrichtung erscheinen läßt. Es hat etwas Korbartiges, Luftiges an sich und weist alle Vorstellungen von dumpfer Hitze, die mit den Holz- und Federburgen älterer Ordnung eng verbunden waren, weit von sich.

Immer aber ist für seine Möbelgestaltung — auch hierin liegt eine Ähnlichkeit mit dem Schaffen Emanuel v. Seidls — feinstes architektonisches Gefühl maßgebend. Sauber schließt sich Fläche an Fläche, Winkel an Winkel, die Massenverteilung berücksichtigt peinlich die Gesetze der optischen Statik, und selbst gelegentliche Paradoxien, wie die gedrehten Verdickungen an den Füßen des Bibliothektisches, sind durchaus gelungene Wagnisse.

Ausgezeichnete Effekte erzielt der Künstler durch die streng durchgeführte Einfassung und Abteilung der architektonischen Wandfelder. Sie gliedern den Raum und dienen dem Auge als „optische Hilfen" zur Einsicht in die Abmessungen. Sie grenzen gleichzeitig den Raum, den jedes Möbelstück zu beherrschen hat, sauber ab und geben dem Möbel die stärkste Betonung, die sich denken läßt. Daß ein Möbel an solchermaßen eingeteilten Wänden heimatlos und verloren dasteht, wie wir es leider so oft in der Mietwohnung erleben, ist vollkommen ausgeschlossen. Die Mietwohnung hat wohl auch ihre architektonischen Felder, aber sie sind in der Regel unklar in der Begrenzung und geben deshalb dem Möbel, das sie zu eigenem Nutzen fühlbar machen möchte, keine Unterstützung. Zu den klaren, wohlbegrenzten und verkleinerten Flächen, wie sie Hohlweins Einfassungen liefern, tritt aber jedes Möbel sofort in irgend eine Beziehung. Die Abstände der Möbelkonturen von den Friesen werden vom Auge sofort erfaßt und in ihren Verhältniswerten erkannt. Der Erfolg ist wohltuende Beruhigung, von der nicht bloß die Wand und das einzelne Möbelstück, sondern auch der ganze Raum Nutzen zieht. Erstaunlich ist es, wie selbst kleinere Gegenstände (kleine Bilder, Spiegel,

ARCHITEKT LUDWIG HOHLWEIN.
SOPHA-ECKE IM SPEISE-ZIMMER DR. D. MÜNCHEN.
AUSFÜHRUNG: EBNER, REICHENEDER & SCHNELL—MÜNCHEN.

LUDWIG HOHLWEIN—MÜNCHEN.
AUS DEM SPEISE-ZIMMER DR. D.—MÜNCHEN.

ARCHITEKT LUDWIG HOHLWEIN MÜNCHEN.
GLÄSER-SCHRANK UND KREDENZ IN VORST. SPEISE-ZIMMER.

LUDWIG HOHLWEIN. SCHRANK UND FRISIER-TISCH IN NEBENSTEHENDEM SCHLAF-ZIMMER.

ARCHITEKT LUDWIG HOHLWEIN MÜNCHEN.

Schlafzimmer der eigenen Wohnung.
Ausführung: Ebner, Reicheneder & Schnell.

Wandleuchter usw.) durch diese Art der Wandeinteilung an Wichtigkeit und Bedeutung gewinnen, wofern sie an den richtigen geometrischen Punkten der freien Wandflächen ihren Platz finden. Jeder, der schon einmal in der Lage war, mit den formlosen Wandwüsten der Mietwohnung um ein paar betonte Punkte für seine Bilder zu kämpfen, wird das zu würdigen wissen. Man schwankt da immer: soll der Wandschmuck nach den formlosen Wandfeldern geordnet werden oder nach den Möbel, deren seitliche Grenzlinien aufwärtssteigend ihrerseits eine Art von Wandeinteilung erzeugen. Hohlweins Wandgliederung löst die peinliche Frage sofort und mühelos. Mir scheint, der Miethausbau könnte aus seinem Beispiel großen Nutzen ziehen, indem er, ohne eine selbständige einengende Wandgliederung zu versuchen, wenigstens die vorhandenen architektonischen Felder zu klarer Abgrenzung brächte.

Vergleicht man diese neuesten Schöpfungen Hohlweins mit seinen älteren Arbeiten, so ergibt sich der Eindruck erfreulichen Fortschreitens. Das Element Wien, das früher hie und da hervortrat, fehlt ihnen vollkommen. Ein engerer Anschluß an das Englische ist unverkennbar. Aber er hält sich so sehr in erlaubten Grenzen, daß man nicht ungern mehrere unserer Architekten auf diesem Wege sähe, auf dem sie sich etwas von kontinentaler Schwere befreien könnten. Gewisse Motive des neu-englischen Zimmers könnten, so sehr ich auch von der unbedingten Überlegenheit der deutschen Innenausstattung überzeugt bin, unseren Architekten sehr wohl als Anregung dienen, so die Ausgestaltung der Feuerstellen, der Kaminwände, der Sofas, der Sitzecken, der Zimmerdecken. Hohlwein hat unter anderem in seinen neuen Raumschöpfungen bewiesen, daß das Wohn- oder Arbeitszimmer sehr wohl ohne die schon zum Klischee gewordene Vereinigung von Eckschrank und geteiltem Sofa

LUDWIG HOHLWEIN – MÜNCHEN. WASCH-TISCH AUS DEM NEBENSTEHENDEN SCHLAF-ZIMMER.

ARCHITEKT LUDWIG HOHLWEIN- MÜNCHEN.

Schlafzimmer der eigenen Wohnung.
Ausführung: Ebner, Reicheneder & Schnell.

auskommen kann; auch daß ein Sofa sehr gut ohne die entsprechenden, gleichartigen Fauteuils zu existieren vermag und anderes mehr. Nicht gerade englisch, nicht einmal ganz neu, aber wenig gebraucht und doch sehr hübsch finde ich sein System der Wandleuchter. Die Zentralisation des Lichts im Zimmer hat zweifellos ihre Vorzüge und kann nicht entbehrt werden, weil man zum Essen oder Lesen alles Licht auf dem Tisch versammeln muß. Aber das an der Wand zerstreute Licht ist ungleich vornehmer und schmeichlerischer, dabei so stimmungsvoll, daß keinem größeren Raume die entsprechenden Vorrichtungen fehlen sollten. Das Licht ist ein Teil der Toilette eines Raumes. Warum sollten unsere Wohnräume nicht einmal die Toilette wechseln dürfen?

Eines darf bei der Würdigung der hier abgebildeten Raumschöpfungen nicht vergessen werden: der Umstand, daß es sich hier nur um durchschnittliche, begrenzte Aufgaben handelte, zum Teil um die schwierige Anpassung an vorhandene und denkbar ungeeignete Räume. Um so höher ist der erzielte Effekt zu werten, und um so interessanter wird die Vorstellung, wie sich dieser Künstler, der bescheidene Aufgaben so fein zu lösen wußte, bei freieren oder gar großen Aufgaben bewähren würde. W. M.

FRANZ CHRISTOPHE–BERLIN.

Da alles auf Erden Sohn, Tochter und Enkel ist und unser leidiges Wissen uns immer gleich an die Genesis der Dinge denken läßt, statt daß wir uns am Objekt recht objektiv erfreuen, so belästigt uns beim ersten Anblick eines Künstlerphänomens der Gedanke an dessen Elternschaft, Abkunft, Stammbaum. Der genealogische Sparren sitzt uns im Kopf. In der Musik haben ihn die Reminiszenzenjäger. In der Literatur tritt er als Plagiatäsie auf. In der bildenden Kunst bläst er auf denselben Flöten, aber hier kommt noch eine Nuance hinzu: das bildnerische Vortänzertum. Wenn man solcher Art Hofballelemente ins Gebiet der Abstraktionen überpflanzen darf.

Wenn ich eine Mappe mit den berückend grazilen, schlanken und geistdurchleuchteten Zeichnungen Franz Christophes durchblättere, so wird mir so ein gelbsüchtiger Haarspalter lang und breit zu erzählen beginnen, was doch die Bekanntschaft mit den japanischen Holzschneidern für fruchtenden Samen im deutschen Kunstland ausgestreut hat, und wie Beardsley die Brücke ist, über die sie sich alle drängen. Aber das trifft heute schon jedes Kind, beim Anblick solcher Blätter zu rufen: „O, die Japaner! O, du gepudertes Rokoko!"

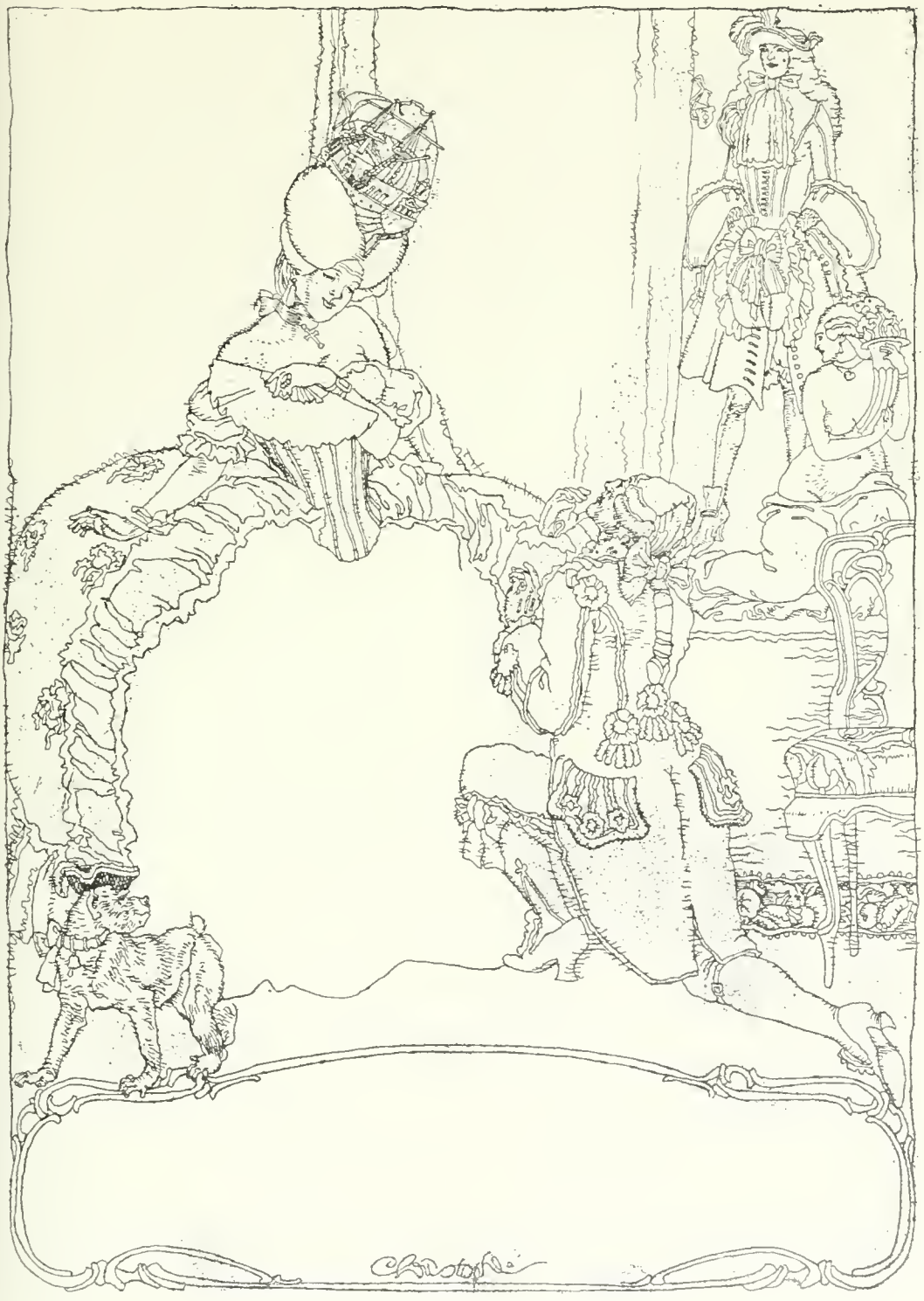
Franz Christophe ist, über Th. Th. Heine hinaus, der eminenteste Japanist. Aber bei wem der ganze Stil so vollkommen Kunstausdruck des eigensten Wesens wird wie bei Christophe, der mag, angeregt durch die gelbe Welle des Ostens, seine Anlagen zwar erst bewußt entwickelt haben, — im Grunde wäre aber die Physiognomie seines Oeuvre nicht viel anders geworden, wenn er vor der Zeit unserer Japanbekanntschaft geschaffen hätte. In dem schlanken, schmalen, geschmeidig-kantigen Künstler klingt ein starkes Echo aus den Glanztagen des französischen Rokoko; die Schatten getanzter Gavotten und Menuetts huschen mit kinematographischer Deutlichkeit durch das Unterbewußtsein dieser subtilen Künstlerpsyche, und der Geist der gestutzten Alleen, der theatralischen Lyrik und des leis aufklärerischen Sarkasmus hätte den feinen, schlanken, fest den Griffel führenden Fingern die bizarr-drollige Note diktiert, auch ohne die Verschwisterung mit der stilisierten Impressionistik der Männer von Nippon. Aber eine glücklichere Berührung hat es wohl selten gegeben als die des bewußt zitierten Rokokogeistes mit der japanischen Formenseele. Die mit Varietéparfüms durchdüftete Neuromantik,

nuanciert mit der krausen Drôlerie des Biedermeiertums, hat bei Christophe einen entzükkend ironischen Stil geschaffen, der in gewollten Verkünstelungen, in pantomimischen Mummereien, in grotesken Attitüden, in Späßen kichernder Burlesken sich köstlich überlegen auslebt. Christophe ist ein Zeichner, wie wir wenige haben und hatten. Das abgeschabte Wort „meisterlich" wäre vielleicht doch anzuwenden, aber es drückt zu viel Akademisches aus. Christophe ist aber so gar nicht Akademiker. Er hat die volle, rechte Freude am Linearen und doch an der Verzerrung, er benützt die reife Kunst der Ausführung, aber er liebt doch zu sehr die Andeutung; er ist ganz vom Reiz des Hinweises durchprickelt und er liebt die Fixierung des huschendsten Moments. Das, was die andern so gern umgehen, teils weil sie es gar nicht sehen, teils weil sie es nicht lebendig festzuhalten vermögen. Er hat eben auch das Leben studiert, wie nur irgend ein Naturalist. Den Reichtum naturalistischen Könnens hat er fest angelegt, wie ein Kapital, das man Zinsen schwitzen läßt, ohne sie zu verzehren. Und er transponiert die Lebensdokumente in lineare Bizarrerien; daß sie nicht dekadent, nicht morbid wirken, daß sie so frisch, bei aller gespielten Entartung so keckgesund sind, das bewirkt eben sein Fonds von Naturschätzen. Das lebendige Detail ist aber nicht zusammengetragen, nicht bei Gelegenheit aus der Botanisier-Trommel ausgepackt und

FRANZ CHRISTOPHE. Zeichnung.

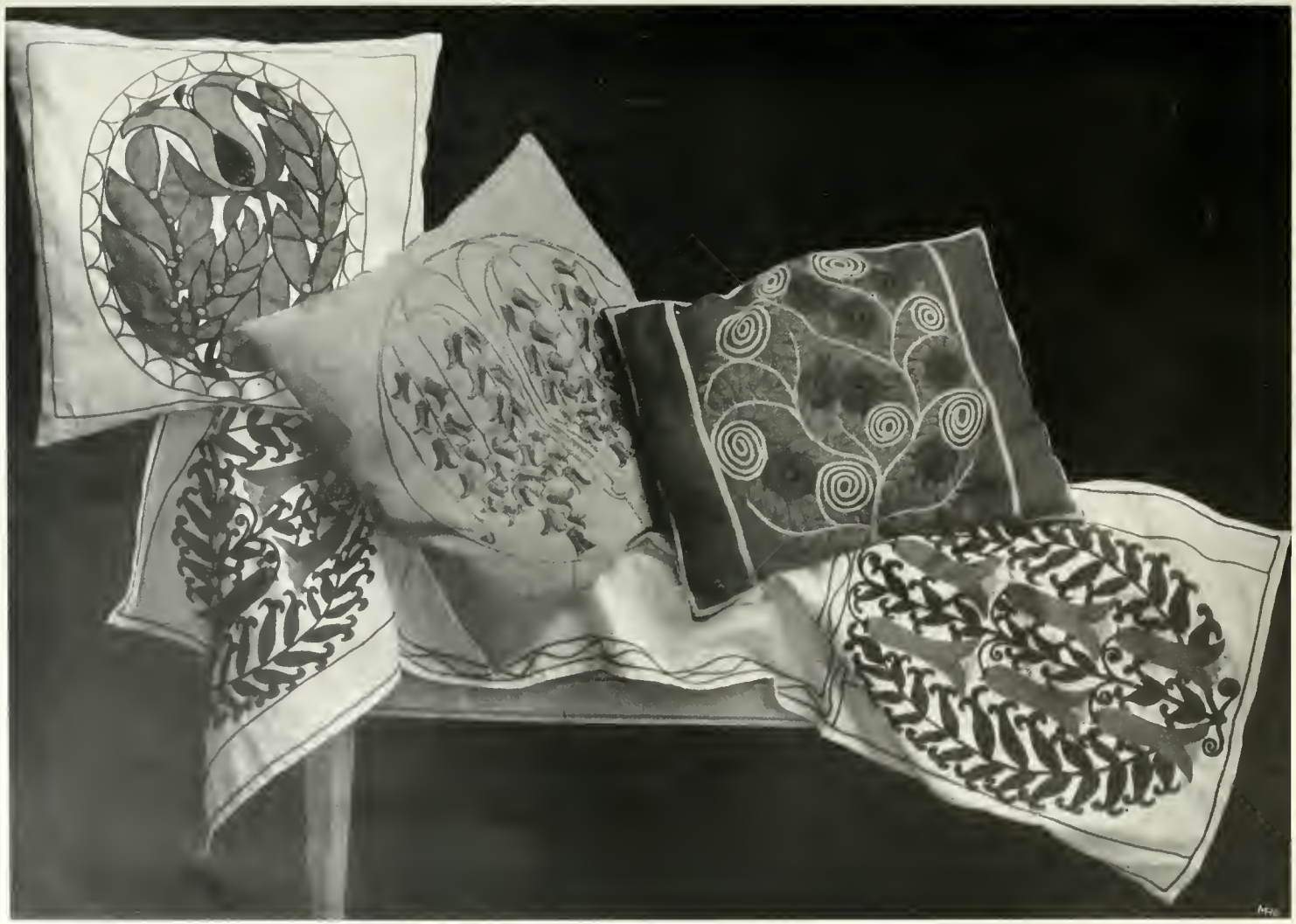
hingesetzt; was sein raubvogelscharfes Auge gesehen hat, das gräbt sich in sein Bewußtsein. Und im Moment des Schaffens taucht es auf und ist im Wege der Umstilisierung haarscharf da. Nicht aus dem Nebeneinandersetzen von sorgsam in kunst- und kulturhistorischen Museen mit dem Stift studierten Details aus dem 18. Jahrhundert ergibt sich ein professoraler Echtheitseffekt; in Christophe lebt die Zopfzeit, die er so liebt, und die ihm seiner graziös-eleganten, aber gänzlich unsüßen, bei allem Spielerischen doch männlichen Art so formenreich entspricht. Es ist in ihm etwas vom chevaleresken Wesen der Galants im Pompadourkreis; er hat die Alkoven-Amouren belauscht, von denen uns die Novellisten und Biographen erzählen, er sah die grell geschminkten Bajaderen der Wanderbühnen, sah die Junker zur Jagd reiten, sah sie fechten und spielen, sah die geschnürten Frauen im rauschenden Reifrock und die schlanken Kavaliere im hohen Stöckelschuh. Sah die galonierten Mohren, die kniend der in dem Seidenfauteuil hingelehnten Schönen ein Billetdoux auf dem Silbertablett überreichen, sah die aufhorchenden Windspiele, sah die sinnlich-koketten Damen, die hochgeschürzt im Schäferspiel auftreten und mit grazil-pathetischer Geberde aus Füllhörnern Rosen streuen. Und ihn fesselten die pittoresken Silhouetten, die Flimmer und Pünktchen, die Jabots und Spitzenguipüren, die Linie der vom prallen Seidenstrumpf umspannten Wade, die Masche des Zopfs, die weißgepuderte Haarkrone, der befiederte Dreispitz, die schmale, erregte Marquisenhand, der spitz, wie ein weißes Zünglein vorlugende Seidenschuh. Und Christophe hat die Rhythmik des ancien régime, und er hat sie nicht in der dekadenten Note der Mitlebenden, sie klingt in ihm im hellen Klang des verliebten Beobachters, der bei all seiner Neigung nicht die Schärfe des Ironikers verliert. Und eben diese Ironie — Ferment der Romantik! — ist es, die ihn frei werden läßt von aller Schwere des Stoffes. Er ist über den Dingen, und mit fester Hand fügt er das wahre Leben in die Geometrie seiner souveränen Linienführung. Wie entzückend akkurat, wie sauber ist doch bei aller Regelfreiheit seine Arbeit. Es ist alles gesehen, im Leben oder visionär, gekannt und hingesetzt. Ein Fanatiker der feinen Linie, des nadelscharfen Strichs ist doch bei ihm alles wieder weich und fleischig rund. Stets hat er den Ton, der dem Gegenstand adäquat ist. Wie trifft er die Chinoiserie in der Vision des knienden Mädchens, das den gespenstischen Reiter daherstürmen sieht! Und wie niederländisch kräftig und nervengesund ist die prächtig in der Bewegung innehaltende Frau vor dem Vorhang. Eines seiner schönsten Blätter gibt eine Situation, in der der Geist des galanten Jahrhunderts in einer ungemein feinen künstlerischen Komprimierung erscheint. Die pikante Frau, die auf der Chaiselongue ruht, ist eben beim Stelldichein mit ihrem Liebhaber gestört worden. Der Gatte erscheint hoch zu Roß vor der Balustrade, die eine Loggia oder Gartenveranda graziös abschließt. Mit der Reitpeitsche deutet der unwillkommene Kömmling, mißtrauisch lauernd auf einen verdächtigen Punkt. Und während die junge Frau dem Gatten ein gleichgültig-ruhiges Gesicht mit echt Christophe'sch spitz vorspringendem Kinn zukehrt, schürzt sie geschickt die geblümten Röcke bis über die Knien hoch, so daß der Liebhaber eine vorzügliche Deckung erhält und in kriechender Stellung entwischen kann. Der ganze Vorgang ist höchst bildhaft und in meisterlich sicherer Komposition in ein Oval gefügt. Und wie einen Kulissenabschluß setzt der Künstler in den rechten Hintergrund dieses Theaters von 1750 eine Art gerader, steilgeschorener Laubwand mit einem fensterartigen Ausschnitt, in den er einen stehenden weiblichen Akt fügt, der halb verzückt, halb in schreckhafter Vorsicht ein Bein hochzieht. Diese mitspielende Statuette ist voll sinnreicher Beziehung zu dem ganzen Vorgang und macht das Buffoterzett zum voller tönenden Quartett. Das ganze Bild klingt. Wie ja die ganze Art Christophes auf eine musikalische Formel zu bringen wäre. Kontrapunktik der Linienkunst. Alles löst sich ihm zu einem wundersamen Linienspiel voll intimer Beziehungen. Und wieder aus dem Musikalischen ins Bildnerische übersetzt: Das Leben — ein Ornament. In buntem Spiel läßt Christophe gern entartete Empfindungen die hingezeichneten Körper, die verfeinerten Glieder beseelen; das innerste Ich seiner Kunst wird aber frei, wenn sich, so bekennt er: die reiche Linienverknäuelung im richtig abgewogenen Verhältnis zu großen, ruhigen Flächen aufbaut. Den höchsten künstlerischen Reiz machen für ihn dann die sinnreichen Beziehungen der Figuren und Dinge untereinander aus. Seelische Korrespondenz. Am charakteristischsten für ihn ist die Zeichnung, die „bei Vermeidung malerischer (im Sinne unzeichnerischer) Effekte, die den besten Arbeiten immer eignende lyrische und doch gleichzeitig ironische Note voll ausdrückt". In diesem Satz ist der ganze Christophe umschrieben. Der bewußte, sichere Könner, der subtile Empfinder und überlegene, kühl vornehme Belächler . . . . .

NORBERT FALK.



FRANZ CHRISTOPHE BERLIN. RADIERUNG.

HERTA KOCH—DARMSTADT. KISSEN U. SAMTTÄSCHCHEN MIT HANDSTICKEREI IN SEIDE. AUSF.: E. WELTMANN-WIEN.



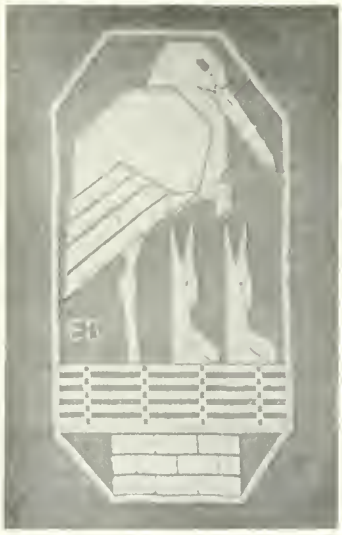
HERTA KOCH – DARMSTADT.

TISCHLÄUFER UND KISSEN MIT HANDSTICKEREI UND APPLIKATION. AUSF.: ELLA WELTMANN – WIEN.

KATHARINA GREVE-HAMBURGER CHARLOTTENBURG. TÄSCHCHEN AUS SEIDEN- U. SAMT-BÄNDERN MIT PERLEN.
DEUTSCHE WERKSTÄTTE FÜR HANDWERKSKUNST DRESDEN, G. M. B. H.

ALEXANDER v. SALZMANN (1, 3 u. 5), CH. KRAUSE (2, 4 u. 6)

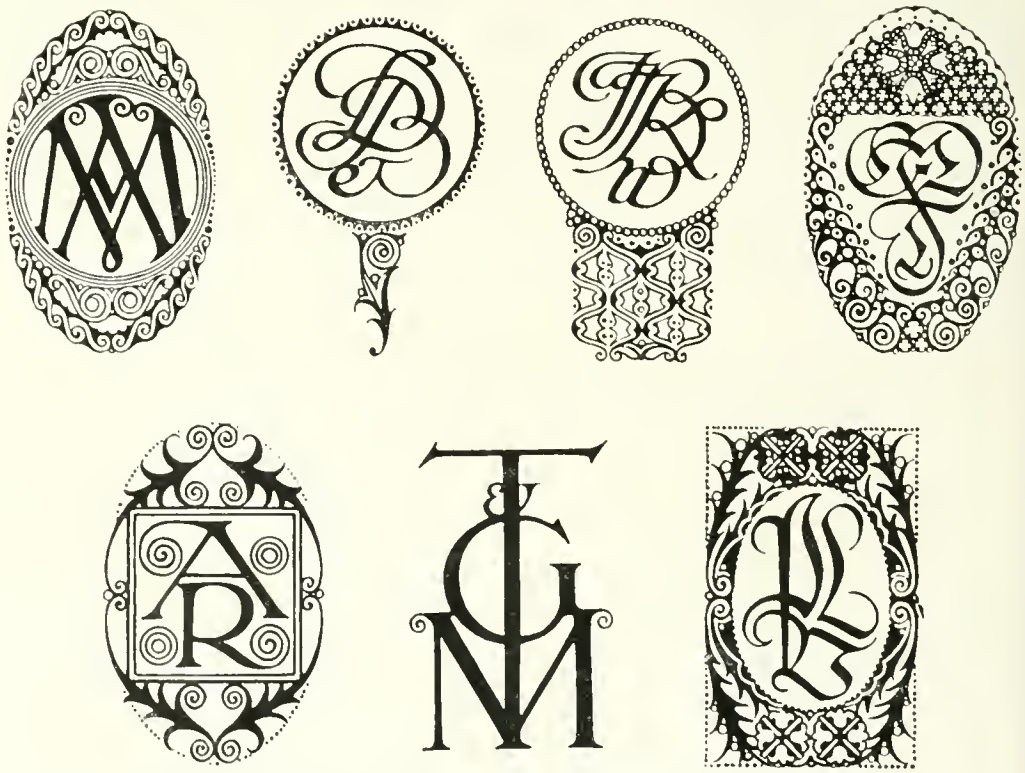
KISSEN IN GROBEM LEINEN MIT FARBIGER WOLLSTICKEREI.
DEUTSCHE WERKSTÄTTE FÜR HANDWERKSKUNST DRESDEN, G. M. B. H.



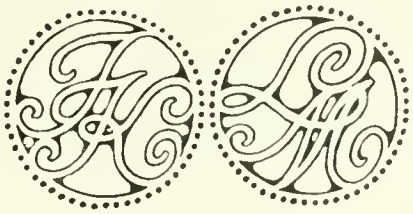
ENTWURF:
ERNST
AUFSEESER-
MÜNCHEN.

FLOR-STIK-
KEREIEN:
TÜLL MIT
GLANZGARN
HINTERSTICKT

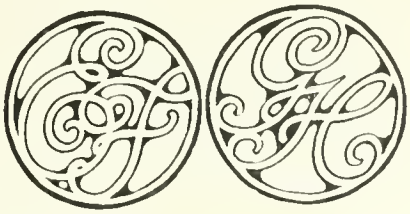
ENTWORFEN VON LAURA KUNO STUTTGART.



MONOGRAMME UND EIGENZEICHEN. ENTWORFEN VON HANS THEODOR HOYER NEU-BABELSBERG.

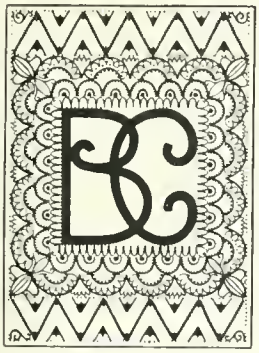


G. MAUTE BASEL.



JULIUS NITSCHE MÜNCHEN.

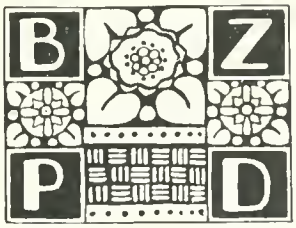
G. MAUTE BASEL.



RUDOLF FELTEN—HAMBURG.

M. SCHELLERT LOSCHWITZ.

RUDOLF FELTEN HAMBURG.



MONOGRAMME UND EIGENZEICHEN.

ENTWURF: PAUL DIENST DRESDEN.

KARL SIGRIST STUTTGART.

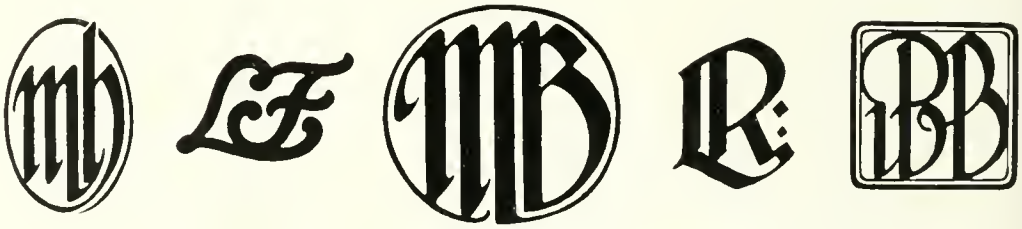
LOTTE PIEPER– OFFENBURG. GUSTAV LÜDECKE– DRESDEN.

SCHWANHILD HENTSCHEL BUCHHOLZ. SCHWANHILD HENTSCHEL– BUCHHOLZ.

KARL SIGRIST—STUTTGART.

TONI HOFER WIEN.

HEINRICH JOST MÜNCHEN.



MONOGRAMME UND EIGENZEICHEN. ENTWURF: GEORG BREITWIESER– LANGSTADT.

KLEINE KUNST-NACHRICHTEN.

NOVEMBER 1910.

DER BERLINER SCHAUFENSTER-WETTBEWERB. Über das Prinzipielle braucht an dieser Stelle nicht abermals geredet zu werden. Es ist oft genug erörtert worden und versteht sich von selbst, daß ein Schaufenster als architektonisches Glied, als Farbfleck, als Plakat, als Bühne zu begreifen ist. Es ist nicht minder selbstverständlich, daß in das Schaufenster nur die Waren, die jeweilig von dem Geschäft gehandelt werden, hinein gehören; daß diese Waren nicht zu Panoptikumseffekten zu mißbrauchen sind. Damit ist eigentlich alles gesagt; ist zugleich nichts gesagt. Letzten Sinnes hängt hier wie überall das Wesentliche am Instinkt dessen, der gestaltet. Gesetze sind Schall und Rauch; das Können ist alles . . . Aus der diesjährigen Ernte einige typische Fälle: die Schokoladengeschäfte und Konditoreien blieben ahnungslos. Sie machen noch immer aus Pralinés und Bonbons mit entsprechenden Gestellen Bäume und Blumen und tausend andere Dinge; ein wenig im Jugendstil. Sie zeigen zugleich veritable Landhäuser aus Schokolade; stellen zwischen die Borkenschokolade Heinzelmännchen. Aus Nougat, weils braun aussieht, machen sie Terrakottavasen. Und weil Marzipan sich kneten und färben läßt, fabrizieren sie daraus tote Hühner und saure Gurken. Auch bemalen sie die Torten mit waschblauen Windmühlen, stecken einem Turban aus Kuchenteig gesponnenes Glas als Federbüschel an und stellen solche Herrlichkeiten zur Parade in den Guckkasten. Ähnliche Überraschungen finden sich auch sonst noch. Eine Stahlwarenfabrik operiert mit einer Riesenschere; ein Institut für Schreibmaschinen wandelt das Fenster in einen Seehafen mit richtig fließendem Wasser, baut den halben Rumpf eines Ozeandampfers hinein und belastet das Deck, während der Schornstein raucht, mit Kisten. Darin stecken natürlich besagte Tippmaschinen; Motto: Kostbare Fracht. Minder unsinnig ist es, wenn etwa ein Delikatessengeschäft einen Frühstückstisch aufbaut, oder eine Weinhandlung ein Sektgelage zeigt; nur dürfen dann nicht angerauchte Zigarren umherliegen. Auch ist es nicht appetitlich, wenn ein Geschäft für Herrenwäsche einen wächsernen Adonis im seidenen Dekolleté vorführt. Harmloser schon verfuhr ein Puppengeschäft, das mit Störchen und Fröschen ein Kinderparadies komponierte und darüber schrieb: „Hier sind hübsche kleine Buben billig zu haben". Daß indessen auch Spielsachen nach einer geistreicheren Methode aufzubauen sind, bewies das Albrecht-Dürerhaus, das mit Kaulitzpuppen, hölzernen Tieren und Soldaten ein ebenso drastisches wie feines Angebot zusammenstellte. Am leichtesten haben es immer die Läden für Damenkleidung und Damenstoffe. Da quellen die Farben reich, und der Bukets gibt es stets die Fülle. Einige Stoffe, in ungezwungenen Falten fallend, gegen einen gutgestimmten Hintergrund gestellt, mit wenigen Blumen akzentuiert, das gewährt stets ein delikates Bild. Besonders, wenn für jedes Fenster die Skala einer einzigen Farbe oder ein klarer Zusammenklang gewahrt blieb. Wesentlich schwieriger schon ist die Unterbringung von Porzellan, überhaupt die von kleinen Gegenständen. Hier tut man am besten, einen festen architektonischen Rahmen zu schaffen. So verfahren die Schuhgeschäfte, soweit sie sich einem geschmackvollen Dekorateur anvertrauen. Julius Klinger und Lucian Bernhard sind als Spezialisten der Schusterei gut bekannt und bewährten sich auch diesmal. Klinger stellt schwarze Lackstiefeletten in weiße Rahmung, die durch gelbe Holzstäbe nach wienerischem Rhythmus aufgeteilt wurde; das ist sehr pikant. Bernhard baut durch das ganze Fenster eine Reihe von Logen, nach vorn offen, grau bezogen; darin stehen auf Terrassen (jede Etage in gereihte Ovale aufgelöst) die zartesten Chaussüren, zu deren Farbe seidene Strümpfe einen Akkord antönen. Noch besser als diese beiden Schuhfenster waren die Auslagen, die Krotowski für ein Herrenmodegeschäft arrangiert hatte. Arrangiert, ist falsch gesagt; er hatte Bilder gestellt, dabei um Haaresbreite die Sachlichkeit gewahrt und das Stilleben gemieden, dabei zugleich den Raum architektonisch wirksam gemacht. Am trefflichsten gelungen war ein Eckfenster; querdurch ein Vorhang aus violettem Samt, auch der Boden mit dem gleichen Stoff ausgelegt, und darin nichts weiter als, über einen kostbaren Lehnstuhl gebreitet, eine Johanniter-Uniform (es kaufen hier nur feudale Herren), deren scharlachenes Rot durch den schwarzen Seidenmantel und den weißen, daneben liegenden Überhang hellauf strahlte. Im Hintergrund, dicht vor der violetten Wand, hochgehoben, ein bronzener Leuchter, darin eine Kerze, stark wie ein Handgelenk, mit ruhiger Flamme brennend. Nicht minder gut: der Hintergrund mit grobem, braunem Rupfen bespannt, links ein schwerer Lederkoffer, darauf ein grünes Plaid, Stock und steifer Hut, rechts ein Rohrstuhl, darübergelegt hellgelbbraun eine Decke, ein Mantel. Wenn diese Fenster eine festzugreifende, männliche Entschlossenheit fühlen ließen, so empfingen wir durch die des Fräulein von Hahn (A. Wertheim) einen spezifisch femininen

Eindruck. Feminin im Sinne einer graziösen Schmiegsamkeit, einer kapriziösen Lust am Spiel, am Parfüm und am Tanz schillernder Farben... Gesamteindruck der Konkurrenz: es geht vorwärts; es organisieren sich immer mehr Spezialisten; auch der normale Dekorateur beginnt sich anzupassen. Was ihm hoffentlich bald noch besser gelingen wird, wenn er erst durch die neue Schaufensterschule gegangen sein wird. Diese Akademie der höheren Dekorationskünste hat soeben ihre Pforten geöffnet. Der Kultur des Schaufensters sind die Wege bereitet. — ROBERT BREUER.

OLBRICH IN DER AKADEMIE. In der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin wurde dem früh verstorbenen Olbrich eine Gedächtnis-Ausstellung gewidmet. Darob möchte man meinen, daß in Preußen jetzt Zeichen und Wunder geschehen. Wie kam einer der Kecksten der Modernen in den Tempel der unentwegten Tradition. Schweig' Frage still. Uns kann es recht sein; hoffentlich bekommt's den Professoren. Die Ausstellung gewährte einen guten Einblick in Olbrichs Arbeitsweise. Man sah das Werk eines Zeichners, eines, der mit dem Bleistift und mit zarten Federstrichen das hinschreibt, was hernach von den Gehilfen in das Körperhafte und Räumliche übersetzt werden soll. Aber, und das ist das Entscheidende, Wort für Wort, Buchstaben für Buchstaben. Es wäre gar nicht so paradox zu sagen, daß die Zeichnung, der Entwurf, dem künstlerischen Wert nach nur selten von der Ausführung überholt wird. Die Zeichnung ist das Erschöpfende; das fertige Haus, das Möbel, das Gerät ist wesentlich nichts Höheres als das Ornament, das zuvor auf dem Papier stand. Olbrich war ein fabelhafter Zeichner; keiner in dem üblen Sinne des Fassadenreißers, vielmehr ein Zeichner aus dem Geiste des alten Handwerkes, aus dem Geiste Dürers, Vischers und derer, die den gotischen Türmen das plastische Leben, den Sakramentschreinen die glühende Herrlichkeit gaben. Recht betrachtet, war eben Olbrichs Zeichnung nie papiernen, nie leblos, aber auch nie phantastisch. Jeder Strich war Produktion und darum blieb alles Schaffen, jede Materialisation anmutig, blutvoll und reich an Phantasie. Es ist billig zu sagen, daß Olbrich auch als Bauender nicht eigentlich Architekt war. Das stimmt und läßt sich leicht an den Dokumenten der Berliner Ausstellung nachweisen. Olbrich empfand weniger das Räumliche als die Begrenzung, die schöne Einfriedung des Raumes. Er regierte aber das Äußerliche so absolut, daß auch das Innere dadurch Gestaltung bekam. Diese Entwicklung wird deutlich, wenn man das Haus für die Wiener Sezession, die Bauten auf der Mathildenhöhe und das Düsseldorfer Warenhaus vergleicht. — BREUER.

DÜSSELDORF. Die Ausstellung des Sonder-Bundes. Weder die alte noch die neue Sezession in Berlin dürften diesmal so viel Interesse beanspruchen als der „Sonderbund westdeutscher Kunstfreunde und Künstler". Der Name sollte besser gewählt sein; und das Vorwort des Kataloges vollends war geeignet, auf falsche Fährte zu locken. Keine Sonderbündler haben wir vor uns, sondern die Zusammenfassung aller vorwärtsstrebenden Kräfte in der Kunst; keine Französlinge (nach dem Vorwort!), wohl aber ein Programm: nur das entschieden nach neuen Formen, neuem Ausdruck Ringende war zugelassen; ob deutsch, französisch oder belgisch. Das Eigene an dieser Veranstaltung war eben die internationale Zusammengehörigkeit der Qualität im Sturm und Drang der Jüngsten; ihr Ruhm die tadellose Organisation der Zusammenhänge (wenn auch leider Cézanne und van Gogh fehlten). Die Düsseldorfer bildeten eine Enklave; Deusser und Clarenbach prachtvoll wie immer, Ophey kühn in Sonnenschimmer schwelgend. Den größten Teil aber nahmen die jüngsten Bewegungen ein: Die um Matisse, um Hofer, um Nolde. Merkwürdig altmeisterlich berührte unter ihnen das Ehrenmitglied Liebermann. Das Düsseldorfer Publikum rang die Hände und entrüstete sich. Man denke sich auch: Matisse und Kees van Dongen unvorbereitet genießen zu müssen! Von den „weniger jungen" Franzosen war nur Roussel mit feingetönten Idyllen und Bacchanalien nach Gebühr vertreten. Auch Matisse mit drei, freilich bezeichnenden Bildern erklärte sich nicht selbst genügend; von van Dongen nur ein packendes Frauenbild. Der zu hohen Erwartungen spannende Manguin vertrat glänzend die Nachfolge Cézannes; Puy, Braque, O. Frieß, Camoin, Guérin die von Matisse. Eine Flut stärksten Kolorismus erschien in den Münchner Polen Kandinsky und Jawlewsky; dieser, bei manchen Sonderlichkeiten, oft hinreißend. Vor allem aber interessierten uns die jungen Deutschen, noch in der Gärung, noch stark im Banne von Matisse, van Gogh, Cézanne, aber mit verheißungsvollen Ansätzen: Karl Hofer, der trotz Cézanne noch nie so nahe Marées war; schwächer Brühlmann, sehr gut E. R. Weiß und der wundervoll schwermütige Wätjen. Als entschiedenste Koloristen traten vor allem Nauen, Nolde und Rohlfs auf; Kirchner und Schmidt-Rottluff, weit günstiger als in ihrer Graphik, schließen sich an. Ein neuer und sehr verheißungsvoller Name war Ottilie Reyländer aus Rom. — Auch die Auswahl der Plastik stand unter ähnlichen Prinzipien, aber gerade umgekehrt unter strengster Stilzucht: zwischen Minne und dem grandios vereinfachenden Barlach; Bosselt, Oßwald und Haller ließen die Nähe Maillols empfinden. P. F. SCHMIDT.

PROFESSOR E. VETTERLEIN DARMSTADT. Preisgekrönter Entwurf: Theater in Hagen.

DARMSTADT. Am 9. November feierte der Herausgeber der „Deutschen Kunst und Dekoration“ seinen 50. Geburtstag, zu dem von zahlreichen Künstlern, so von Leopold Graf Kalckreuth, Hans Thoma, Ferdinand Hodler, Franz von Stuck, Emanuel v. Seidl, Peter Behrens, Ludwig v. Hofmann, Artur Volkmann, Heinrich Vogeler, Jos. Holfmann, Kolo Moser und vielen anderen Glückwunschkundgebungen einliefen. Auch seitens der städtischen Verwaltung, auswärtiger Korporationen und vieler hochstehender Persönlichkeiten wurden Glückwünsche ausgesprochen. Von den Mitgliedern der Verlags-Anstalt und den Vertretern der Druckereien wurde dem Jubilar eine Festadresse überreicht, ein kostbares Druckerzeugnis in Gold und Schwarz auf echt Japan und in Pergament gebunden.

Es darf aus diesem Anlaß wohl auch hier auf die Verdienste hingewiesen werden, die Hofrat Alexander Koch als Förderer des deutschen Kunstgewerbes errungen hat; seine Arbeit und seine Erfolge sind aufs engste verknüpft mit dem Aufstieg der angewandten Kunst; er ist ihr Pionier und Vorkämpfer gewesen. Wenn auch das gewaltige Streben der jungen Künstlerschar seinen Unternehmungen besonders zustatten gekommen ist, so muß doch anerkannt werden, daß Alexander Koch es war, der durch ein Zusammenfassen und energisches Propagieren der künstlerischen Produktion Jung-Deutschlands den Boden ebnete für die stolze Entfaltung, die unser heutiges Kunstgewerbe erreicht hat. Die „Deutsche Kunst und Dekoration“, die Alexander Koch eigens dazu ins Leben rief, die Interessen der neuen Kunst und des jungen Kunstgewerbes zu vertreten und die Werke der tatenfrohen, nach einer einheitlichen Kultur drängenden Künstlerschar weiteren Kreisen nahezubringen, sowie seine der Weiterentwicklung der deutschen Wohnkultur gewidmete Zeitschrift „Innen-Dekoration“ sind der Sammelplatz geworden für alles Kraftvolle und Gesunde, was in unserer Zeit geschaffen wird.

Zu vermitteln zwischen Schaffenden und Genießenden, zwischen Produzenten und Käufern, sowie anzuregen und anzuspornen zu höheren, größeren Taten ist das Ziel sämtlicher Unternehmungen Alexander Kochs. Daß seine Zeitschriften diese Aufgabe in reichstem Maße erfüllen, darf wohl ausgesprochen werden. Die überaus sorgfältige Darbietung der künstlerischen Arbeiten in technisch vollendeten Reproduktionen hat erfolgreich gewirkt und allenthalben Anerkennung gefunden; für den Schaffenden, den Ringenden ist es deshalb eine besondere Genugtuung, wenn seine Werke an diesen Stellen veröffentlicht werden.

Neben den weiteren Zeitschriften „Stickerei-Zeitung und Spitzen-Revue“, „Tapeten-Zeitung“, sowie der früheren verdienstvollen Zeitschrift „Kind und Kunst“ verdanken eine ganze Reihe bedeutender Fachwerke, die vornehmlich der künstlerischen Gestaltung des Eigenhauses gewidmet sind, ihr Entstehen der unermüdlichen Tätigkeit Kochs. Auch sein Anteil an der Reform des Ausstellungswesens (man vergl. seine Ausführungen über eine „Deutsche nationale Ausstellung“ im vorliegenden Hefte Seite 226) und seine Mitarbeit an der Verwirklichung der künstlerischen Bestrebungen des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen, die das Land teilnehmen lassen am Kunstleben Deutschlands, mögen hier noch erwähnt werden. — S.

STADT-THEATER FÜR HAGEN i. W. Die Stadt Hagen i. W., die fast 100 000 Einwohner zählt, muß sich zur Zeit zur Veranstaltung von Theater-Aufführungen mit einem Saal begnügen, dessen Abmessungen kaum den allerprimitivsten Anforderungen genügen. Um diesem Übelstande abzuhelfen, hat sich eine Aktiengesellschaft gebildet, die die Errichtung eines Neubaues veranlaßt hat. Da das Kapital der Gesellschaft beschränkt ist, mußte bei dem Entwurfe des Baues auf äußerste Sparsamkeit gesehen werden, wobei aber, im Interesse einer angemessenen Betriebseinnahme, 1000 Sitzplätze erzielt werden mußten. Der von Prof. Dr. Vetterlein-Darmstadt entworfene Bau wächst zur Zeit schnell empor, damit er im Oktober 1911 schon in Benutzung genommen werden kann. Er umfaßt etwa 34000 cbm und enthält alles, was zu einem guten Stadttheater gehört. Die Bühne ist 20 m breit und 15 m tief. Dazu kommt eine 15 m breite, 6 m tiefe Hinterbühne. Die Kosten des vollständig betriebsfertigen Baues betragen nur 650 000 Mark. Der Hauptfront ist seitlich ein Restaurationsbau angegliedert, der einen harmonischen Übergang nach den Nachbargebäuden bilden wird. Durch die sorgfältige Abwägung aller Massen, allmähliches Ansteigen nach hinten und Beschränkung des äußeren dekorativen Aufwands wird ein vornehmer und edler Eindruck erzielt, der den Bau als einen Tempel der Musen charakterisiert. – P.

BERLIN. Während des September und Oktober waren bei Cassirer eine Anzahl von Gemälden jüngerer norwegischer Künstler ausgestellt, fast durchweg Arbeiten von jenem hohen Niveau malerischer Kultur, dem wir dank den großen Franzosen nunmehr überall in Europa begegnen. Den Besten aber gelingt es auch hier wie bei uns, über eine allgemeine, spezifisch malerische Leistung hinauszukommen und das Werk mit jener persönlichen Stimmung zu erfüllen, die wir jenseits des Handwerklichen immer lauter zu fordern berechtigt sind. Wo man noch direkte Einflüsse konstatieren muß, wie z. B. den Edward Munchs, da entdecken wir zugleich das geringste Vermögen bei unzweifelhafter Begabung (auch wie bei uns). So L. Karsten und Theodor Lauring. Wie immer, wenn man auf die Schulung an Cézannes Werken stößt, ist das rein Malerische einwandfrei, die individuelle Empfindung aber verflacht, man könnte fast meinen: absichtlich, wie bei Bernhard Folkestad, der das Stilleben pflegt, und den Gemälden Sören Onsagers, der sogar noch Pariser Milieu bringt. Dann aber kommen zwei Künstler, bei denen das Handwerkliche nur mehr unbestimmt die Basis europäischer Impressionisten-Kultur erkennen läßt, und von denen Henrik Lund das spezifisch Nordische in einer allgemeinen Heiterkeit der Färbung betont, A. C. Svarstad aber in Koloristik, Wahl des Ausschnitts, der Optik sich als der weitaus Persönlichste erweist. Die starken dekorativen Werte: Rot, Blau, Violett, Grün, Orange sind nicht nur in vollendete Harmonie zu einander gesetzt, sondern die Bilder entfernen sich von äußerlicher Dekoration infolge der gleichzeitigen Pflege eigentlich malerischer Probleme: Raum, Form, Luft und Licht. Auch er ist gereist (ersichtlich aus den Motiven) und war in Italien, Paris, Flandern. Aber er blieb stark genug, überall Nordländer zu sein und Persönlichkeit. – Man kann der „Schwedischen Sezession" vom Jahre 1886, die in den Räumen der „Berliner Sezession" während des Oktober und der ersten Novembertage ausstellte, nicht nachsagen, daß man es an „nordischer Eigenart" hätte fehlen lassen. Ja, sie erscheinen als so gute Schweden, daß man sie in der Mehrzahl schlechte Maler nennen muß. Beinahe 300 Bilder und einige 60 Plastiken erlauben eine Charakteristik der künstlerischen Bestrebungen dort zu Lande, die im wesentlichen zutreffend sein mag. Man pflegt die nordische Landschaft und geht nicht wenig ihren seltsamen Lichteffekten nach. Daher die unmalerisch hart abgesetzten Farbenkomplexe, oft durch zeichnerische Konturierung selbst schwarzer Färbung, begrenzt. Ja, kohlrabenschwarze Schatten entdeckt man verwundert, und die Öltechnik dieser Schweden wirkt wie kolorierter Holzschnitt oder Farbenlithographie, so bei Nils Kreuger, der sonst nicht schlecht zeichnet. Gelegentlich erinnert sich einer daran, daß er eigentlich in Öl und im Tafelbild doch „Maler" sein müßte, und man findet ein gutes Porträt oder hübsches Interieur, wie bei Richard Bergh und Aron Gerle. Aber sobald sie dann zu landschaftern beginnen, wird die Malerei unstofflich, äußerlich dekorativ und im ganzen ohne höheres Niveau. Besonders wenn sich die Technik dem Pointillismus nähert, wie bei Eugène Jansson, Lindström, Nordström, Norrman, von Hennings usw. Aber mit nicht geringer Freude begegnet man dann zwei „Malern", Ernst Josephson, dem Begründer der Gruppe, von dem man allerdings schon weit bessere Sachen sah und dessen nur psychologisch interessierende Arbeiten aus seiner Wahnsinnszeit man nicht in solcher Breite hätte ausstellen sollen, – und Carl Wilhelmson, der in der Stimmung und Farbenwahl an Carl Larsson erinnert und uns suggestiv nordisches Empfinden und Milieu erleben macht, ein vortrefflicher Künstler. Bruno Liljefors war einmal ein „Maler", aber heute wendet sich von seiner äußerlichen Manier der mit Bedauern ab, der seine früheren Werke kennt. – Die Plastik weist durchaus sichere und angenehme, freilich auch keine überragenden Leistungen auf. – EWALD BENDER.

FRANK EUGÈNE SMITH-
MÜNCHEN. SELBST-BILDNIS.

FRANK EUGÈNE SMITH. Bildnis-Photographie.

NEUE PHOTOGRAPHISCHE KUNSTWERKE VON FRANK EUGÈNE SMITH.

Der Begriff des „photographischen Kunstwerkes" ist eine Neuheit, die einen geistvollen Ästhetiker zu einer fesselnden Darstellung reizen könnte. Noch vor zehn Jahren galt die Camera als die geheimnislose Abschreiberin des Lebens. Sie war jener Grenzfall, der den Bereich der künstlerischen Wirklichkeitsdarstellung nach der Seite der Objektivität hin abschloß. Sie galt als Unkunst kat-exochen, und tausendfach haben die Ästhetiker sich auf sie berufen, wenn es sich den vielfältigen naturalistischen Tagesströmungen gegenüber darum handelte, die subjektiv-idealistischen Bestandteile, die jedem Kunstschaffen doch von nöten sind, ins rechte Licht zu setzen.

Die letzten Jahre haben diese Auffassung von der Photographie wesentlich umgestaltet. Streng genommen kann man heute von einem einheitlichen Begriffe „Photographie" nicht mehr sprechen. Die verschiedenartigen Materialien, deren das photographische Abbild zu seinem Zustandekommen bedarf, die zahlreichen Zwischenzustände, die es zu durchlaufen hat, bildeten ebensoviele Gelegenheiten, die anscheinend seelenlose Tätigkeit der Camera mit „Subjektivem zu infizieren". Diese Gelegenheiten wurden nach anfänglich zaghaften Versuchen immer kühner ausgebeutet. Das Ergebnis ist das „photographische Kunstwerk", über dessen vorzüglichsten Vertreter, Frank Eugène Smith, den Leiter der Münchner Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie, ich hier zu sprechen habe.

Es wäre Sache eines Fachblattes, die glänzenden Ergebnisse, die das von den reinsten künstlerischen Antrieben geleitete Streben dieses seltenen Mannes gezeitigt hat, nach der Seite der technischen Verfeinerung zu würdigen. Vielleicht würde sich dabei mit überwältigender Deutlichkeit ergeben, daß es sich bei Smith nicht um erlernbare Kunstgriffe handelt, sondern um feinstes, künstlerisches Empfinden, um erlesene, schöpferische Einfälle, deren Verwirklichung von Fall zu Fall dem toten Apparate

FRANK EUGÉNE SMITH MÜNCHEN. Kinder-Bildnis-Photographie.

auf Grund genauester Kenntnisse abgerungen werden muß. Vielleicht würde eine solche fachmännische Abhandlung klarer als die folgende zeigen können, daß bei Smith und seinem Schaffen menschliche Geistigkeit und künstlerische Subjektivität bei weitem überwiegen. Wir haben uns hier jedenfalls nur an die künstlerischen Endergebnisse dieses Schaffens zu halten.

Ich bekenne, daß ich von diesen Ergebnissen nur mit reinstem Entzücken sprechen kann, mit demselben Entzücken, das hochstehende Werke der Malerei und der Plastik einzuflößen pflegen. Man sagt wohl: es kann sich beim „photographischen Kunstwerke" äußersten Falles um einen hohen Geschmack handeln. Aber ein Geschmack, der der rohen Natur die Harmonie der Linien, den Wohllaut der Massenverteilung, den Glanz und die siegreiche Kraft der

F. E. SMITH.

F. E. SMITH MÜNCHEN. PRINZEN LUITPOLD UND ALBRECHT JOHANN V. BAYERN.

Formen so sicher zu entreißen vermag. Was ist dieser Geschmack anders als eine schöpferisch-künstlerische Fähigkeit?

Man nehme beispielsweise das Halstuch des Knaben mit der Tasse: nur von dem ewig-jungen Narcisse Diaz, nur vom reifen Leibl oder vom frühen Trübner ist Totes mit dieser Empfindung, mit dieser feinschmeckerischen „Mürbheit" des Farbenauftrages gemalt worden! Dieses Stück Stilleben wirkt so verblüffend menschlich gemacht, daß man die Lupe zur Hand nehmen möchte, um der Ausdrucksweise des imaginären Pinsels, der das gegeben haben könnte, bis in ihre letzten Feinheiten nachzugehen.

Überhaupt dieses ganze Bild. Wieviele „alte Meister" gibt es, die ein Bildnis so vornehm zu pointieren verstanden, wie es hier der Photograph getan? Wer hätte dieses fromme, adelige Binnenlicht aufzuweisen, dieses köstliche Licht, das die dargebotene Tasse so wundervoll betont, wer diesen Einfall mit dem imaginären spitzbogigen Gebilde, das tiefe Schatten über das Haupt des Knaben bauen? Keine Linie redet hier den Dialekt der Natur oder, was dasselbe ist, des rasch geknipsten photographischen Abbildes. Überall, in der Linie wie in der Komposition und in der erlesenen Abstufung des Lichtes, tönt die gesteigerte, lebendige Jambensprache der Kunst. Dichterisch erhöhter Lebensausdruck — das ist Smith, wie er sich in seinen besten Schöpfungen darstellt.

Ich erinnere mich, in der verschwenderisch ausgestatteten Stieglitzschen Zeitschrift „Camera-Work" ein Pferdebildnis von Smith gesehen zu haben, das mir immer als Höhepunkt photographischen Lebensausdruckes im Gedächtnis bleiben wird. Auch hier das Kennzeichen, das eben genannt wurde, die Steigerung der Darstellung bis zur deutlichen Überschreitung der Grenze, die die oft lebhafte, aber immerhin reporterhafte Berichterstattung der landläufigen Photographie von der leidenschaftlichen Sprache der Kunst strenge trennt. Des Pferdes gedrungener, muskulöser Körper durch

FRANK EUGÈNE SMITH.
BILDNIS: DR. P. HEYSE.

FRANK EUGÈNE SMITH MÜNCHEN. Bildnis-Photographie.

plötzliches Licht dicht an den Hintergrund gedrängt, in der Aufrollung der Form ein pathetisches, feuriges Übermaß, alles Licht leidenschaftlich und blitzend in die kräftigen Finsternisse hineingewühlt, ein Anblick, wie ihn allenfalls ein nie geschaffenes bronzenes Hochrelief von Rodin bieten könnte. Staunend steht man vor dieser verschwenderischen Fülle an Form, die sich hier ausbreitet und die grundsätzlich unterschieden ist von der pedantischen unzarten Genauigkeit, die in der Formenentwicklung der Photographie sonst so oft zutage tritt. Das waren Formen, die wirklich nur aus Licht und Schatten gewebt waren, ohne verstandesmäßige

Erkenntnis von der tastbaren Gestalt des Gegenstandes. Von der geheimnisvollen Sendung des Lichtes auf Erden hat mir kein Werk der bildenden Kunst einen so hohen, fast religiösen Begriff gegeben, als diese Photographie, ausgenommen jene Rembrandtschen Radierungen, in denen das Licht nicht als der Knecht der Formen und unseres Verstandes, sondern als prophetische Heilsbotschaft über die Dinge wandelt.

Bei der Würdigung der hier beigegebenen Abbildungen darf das eine nicht vergessen werden, daß zwischen diesen Autotypien, so ausgezeichnet ihre Qualitäten sind, und den auf Japanpapier gedruckten Originalen große Unterschiede bestehen. Die Autotypie unterschlägt einen wesentlichen Teil der Lichtwerte und kommt dadurch zu Veränderungen der feinfühligen Smithschen Lichtökonomie, die oft geradezu als Verfälschungen erscheinen. Man denke sich die Anzahl der Lichtabstufungen ungefähr verdoppelt, man denke sich den stumpfen, vornehmen Seidenglanz des Japanpapieres, das den Formen durch seine delikate „Maserung" gerade noch das an Härte nimmt, was ihnen die fein abgewogene Beleuchtung noch gelassen hat — dann erst käme eine Vorstellung von den Reizen der Originale zustande.

Es ist mir nicht möglich, hier in Kürze alle die Merkmale aufzuzählen, die Smithens feine porträtistische Auffassung bestimmen. Es wäre dabei zu reden von der Behandlung der Hintergründe, über die oft flammenartige Bildungen wie Feuerflocken dahinwehen oder stimmungsvolle Finsternisse, die sich prachtvoll in der Lichtökonomie des Bildes halten und den Lichtereignissen im eigentlichen Bildnisse oft einen anderen, höheren Sinn geben. Es wäre zu reden von der unvergleichlichen Schönheit der Komposition, die die Linien die Eurhythmie des Tanzes lehrt und die Figuren klassisch gelassen und geberdenschön in ihren Raum stellt. Es wäre zu reden von der feinschmeckerischen Art, mit der das Licht das Gewand oder das Stillebenhafte betont, von

FRANK EUGÈNE SMITH—MÜNCHEN.

der Pietät, mit der oft die großen Meister der Malerei die Patenschaft bei der porträtistischen Auffassung übertragen bekommen. Da sieht man manchmal das weiche, prärafaelitische Bauschen der Gewänder, die schmachtende englische Zartheit der Geste, wie sie Burne Jones liebte; oder die innige, klare, volltönige Form, den reichen, satten, burgundischen Faltenwurf, die man von den Altarbildern der Brüder Van Eyck kennt; oder die weiche, lyrische Empfindung und die gewischten Halbtöne, in denen sich Carrière gefiel. Einiges ist „locker im Strich" wie von einem der koloristischen Zauberer von Barbizon, anders bestimmt, einfach und linear wie ein Holbein. Zu vielem fehlen die Maler noch, denen die Patenschaft zuzutrauen wäre, so zu dem Kinderakt, der wie eine Statuette aus blankem Silber dasteht; der Glanz erzeugt eine schimmernde Aura, die den Umriß umleuchtet, als habe der Apparat, feinfühliger als das Menschenauge, den zarten, delikaten Duft des kindlichen Fleisches festgehalten; im Hintergrunde ahnt man Bilder oder Figuren, aber sie halten sich voll liebenswerter Scheu im Dunkel.

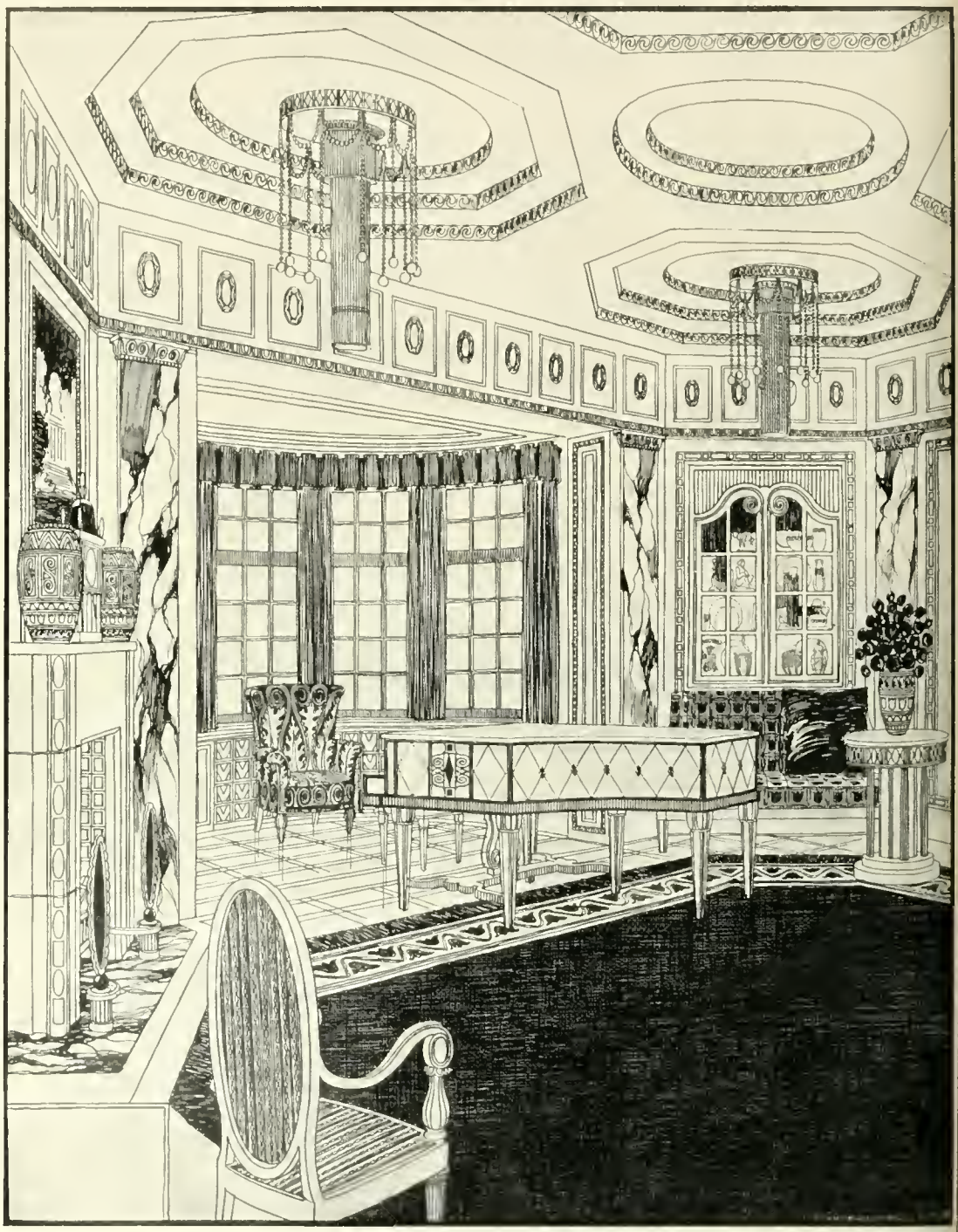
Genug. Es kam mir darauf an, zu zeigen, welch einen bedeutenden Künstler wir in Smith besitzen, aber die endgültige Überzeugung von seiner hohen Künstlerschaft wird sich schließlich doch nur aus der Kenntnis der Originale ergeben können. Wo sind die Museen, die ihre Pforten der neuen Kunst öffnen? Wo die Sammler, die diese Kostbarkeiten in ihren Mappen bergen? — WILHELM MICHEL.

NEUE TECHNISCHE MÖGLICHKEITEN.

VON DR. PHIL. ERNST JAFFÉ FRIEDENAU.

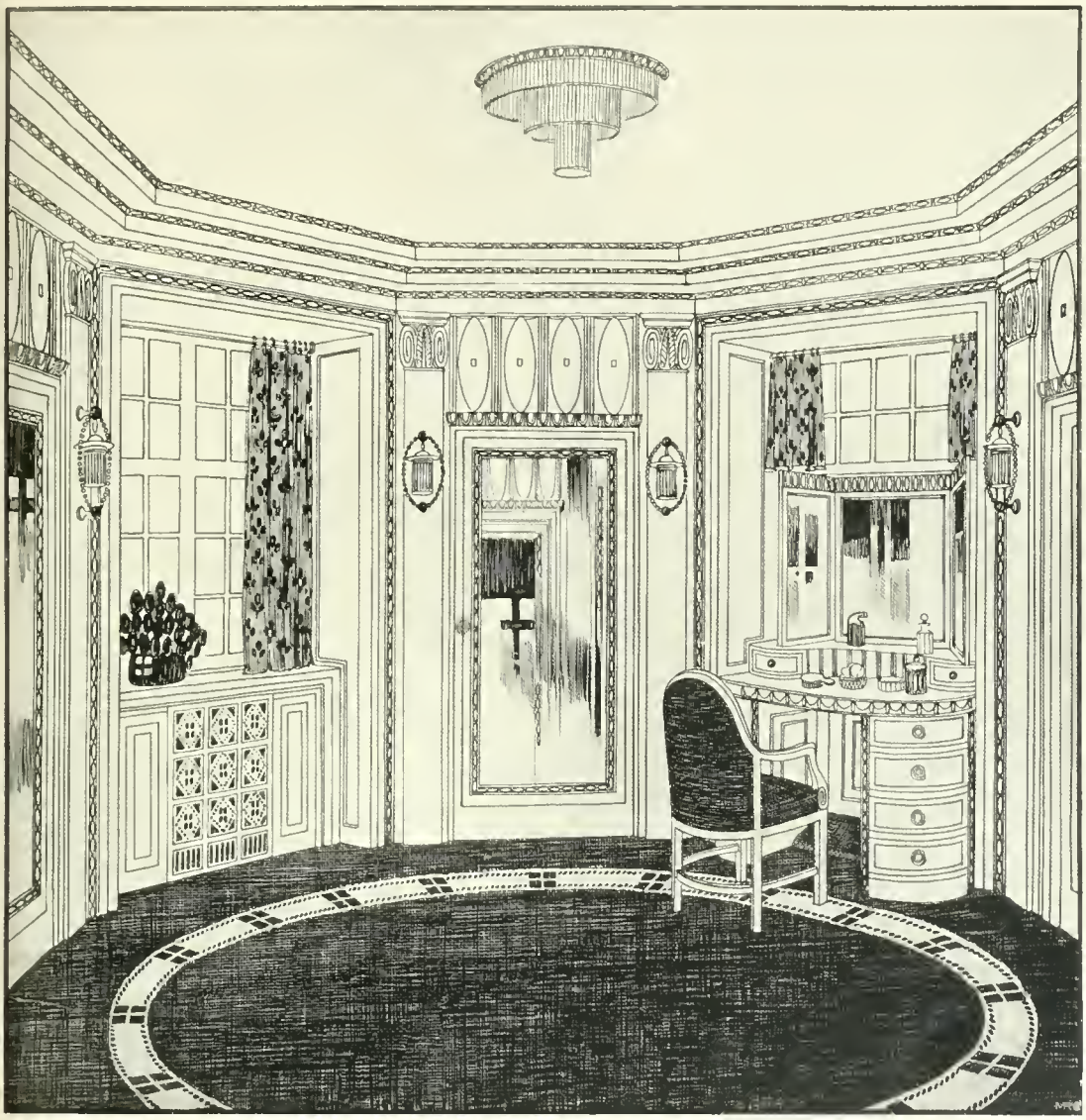
Unsere moderne Industrie ist vor allem bemüht, eine möglichst große Gleichmäßigkeit ihrer Erzeugnisse zu erzielen. Das liegt in der ganzen Art der Fabrikationsweise begründet, insbesondere in der Benutzung von Maschinen und Formen, sowie in der ingeniös durchgeführten Arbeitsteilung. Die Maschine arbeitet viel gleichmäßiger als der Mensch. Wenn die nötigen Handgriffe gemacht sind, so verläßt ein Gegenstand wie der andere die Maschine. Das gleiche ist der Fall, wenn Industrie-Erzeugnisse mit Hilfe von Formen irgend welcher Art ihre Gestalt bekommen. Und endlich bürgt bei komplizierteren Artikeln die Arbeitsteilung für die Einhaltung der Schablone. Ist in irgend einem Stadium der Fabrikation ein Versehen vorgekommen, so wird sicherlich in dem nächstfolgenden der betreffende Gegenstand angehalten, weil der Arbeiter den fehlerhaften Gegenstand nicht weiter bearbeiten kann oder will. — Früher lag die Sache ganz anders. Zunächst einmal bewirkte die freihändige Arbeit auch bei dem geschicktesten Arbeiter, daß ein Stück dem anderen nicht in allen Einzelheiten völlig glich. Dann kam hinzu, daß im Laufe der Arbeit hervortretende Materialfehler oder Versehen durchaus nicht zu einer Aussortierung des betreffenden Stückes führten. Fast immer war es dem Arbeiter möglich, den Fehler wieder gut zu machen oder ihn gar auszunutzen.

Hierfür bietet die Keramik recht interessante Beispiele. Bei Töpfereien, die mit Glasur bedeckt sind, kommt ein Fabrikationsfehler ziemlich oft vor, der von modernen Fabrikanten als recht störend empfunden wird. Das ist das Haar-Rissigwerden der Glasur. Wenn nämlich der Ausdehnungs-Koeffizient des Scherbens kleiner ist, als der der ihn bedeckenden Glasur, so bekommt die Glasur beim Abkühlen ein ganzes Spinnennetz von feinen Rissen. In der modernen Fabrikation wird ein Stück, das diesen Fehler zeigt, in der Regel zum Ausschuß getan, obwohl seine Gebrauchsfähigkeit eigentlich kaum gelitten hat; denn diese Haar-Risse sind so fein, daß die Glasur für Wasser in den meisten Fällen nicht durchlässig ist. Die Chinesen haben auch schon unter diesem Fabrikationsfehler zu leiden gehabt, aber sie haben es verstanden, ihn in künstlerischer Weise auszunutzen. Bei den meisten Töpfereien verschwinden die Haar-Risse nämlich, wenn die Glasur noch einmal in der Hitze des Brennofens zum Fließen kommt. Die Chinesen haben sich nun nicht mit diesem Heilmittel begnügt, sie überzogen die haarrissigen Gegenstände noch einmal mit einer leichtflüssigen andersfarbigen Glasur und unterwarfen sie einem zweiten Brande. Diese zweite Glasur haftete auf den glasierten Stellen fast gar nicht, dagegen drang sie in die feinen Glasurrisse ein. So entstand ein reizvolles farbiges Muster, dem eine gewisse Gesetzmäßigkeit zugrunde liegt. Diese Craquelés der Chinesen werden heute von allen Sammlern ostasiatischen Porzellans gesucht und teuer



A. BEMBÉ—MAINZ.
EMPFANGS- U. MUSIKRAUM.

A. BEMBÉ–MAINZ. DIELE MIT KAMIN-NISCHE.



ARCHITEKT K. KUEBART—BARMEN. AUSF.: A. BEMBÉ MAINZ. Villa Hans Ibach. Ankleide-Zimmer.

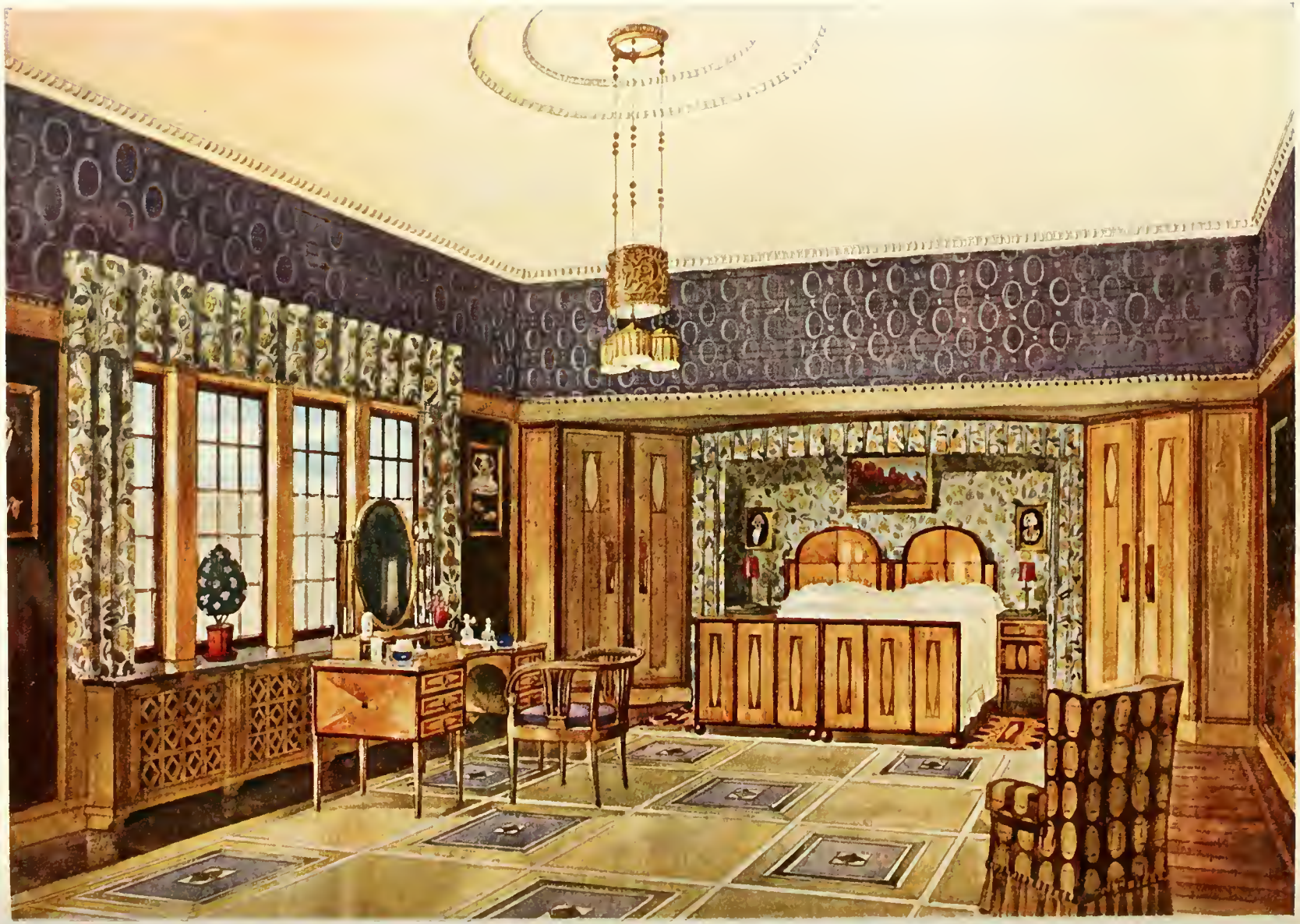
bezahlt. Je nach der Art der Herstellung des betreffenden Gefäßes ist die Zeichnung der Haar-Risse weit- oder engmaschiger, verlaufen sie von oben nach unten oder in umgekehrter Richtung. Der erfahrene Keramiker kann also dahin gelangen, daß er die Entstehung der Craquelés bis zu einem gewissen Grade lenken und beeinflussen kann.

Ein anderer in der Töpferei häufig vorkommender Fabrikationsfehler ist der folgende. Die Glasur, die auf den einmal gebrannten Scherben aufgetragen wird, ist eine wässerige Lösung. Zieht man den gebrannten porösen Tonkörper durch die Glasur, so wird das Wasser von den Scherben aufgesogen und die Glasur bleibt als feines Pulver auf der Oberfläche liegen. Findet sich aber an einer Stelle des zu glasierenden Körpers Staub oder ist er an einem Fleck mit Fett überzogen, so nehmen diese Stellen die wässerige Glasur nicht an, sondern sie bleiben unglasiert. Kommt es heute in der keramischen Fabrikation vor, daß ein Arbeiter das von ihm zu glasierende Stück mit fettigen Fingern anfaßte und so bewirkte, daß es an einigen Stellen keine Glasur annahm, so kommt das Stück in den Ausschuß. Man kann aber aus diesem ärger-

ARCHITEKT K. KUEBART., ENTW. U. AUSF.: A. BEMBÉ MAINZ. Kamin-Sitz in nachstehendem Wohn-Zimmer.

lichen Fabrikationsfehler auch andere Schlüsse ziehen. Man kann in bewußter Weise bestimmte Stellen des Scherbens einfetten und so von der Glasur frei halten. In der Hitze des Ofens wird das Fett aufgezehrt und der reine unglasierte Scherben tritt dann wieder zutage. Wenn es sich um eine Töpferei handelt, die nach einem solchen Brande noch porös bleibt, so kann man darnach den betreffenden Gegenstand noch einmal durch eine andersfarbige Glasur gehen lassen und so ein reizvolles Spiel dieser zwei Glasuren erhalten. In der Tat hat man denn auch diese sogenannte „Reservage-Technik" in der Keramik weiter ausgebildet und durch sie sehr hübsche Wirkungen erzielt.

Diese beiden Beispiele, die aus anderen Industrien sich mit Leichtigkeit vermehren lassen würden, zeigen, wie aus ursprünglichen Fabrikationsfehlern sich neue Techniken entwickeln können, ja, wie sogar Fehler durch künstlerische Intuition zur ästhetischen Bereicherung gewandelt werden können. Freilich verschwindet bei dem modernen Betrieb die Möglichkeit immer mehr, auf solche Weise der Technik Neuland zu erobern, weil der moderne Industrie-Arbeiter sich das Denken bei seiner Hantierung nach und nach völlig abgewöhnt hat und weil auch die beaufsichtigenden Beamten ausschließlich ihr Augenmerk auf eine möglichst korrekte fehlerfreie Fabrikation richten. DR. ERNST JAFFÉ.



A. BEMBÉ — MAINZ.

A. BEMBÉ — MAINZ.

BIBLIOTHEK- UND ARBEITS-RAUM FÜR EINE VILLA IN ST. LOUIS.

WOHN- UND
EMPFANGS-
RAUM.

ARCHITEKT
K. KUEBART.
ENTW. U. AUSF.
A. BEMBÉ.

ARCHITEKT K. KUEBART BARMEN. ENTW. U. AUSFÜHR.: A. BEMBÉ. HOF-MÖBELFABRIK, MAINZ. SCHLAF-ZIMMER.

PROFESSOR GEORG WRBA–DRESDEN. BRUNNEN-FIGUR IN BRONZE.

PAUL RÖSSLER. PLAKAT DER AUSSTELLUNG.

ERSTE AUSSTELLUNG DER „KÜNSTLER-VEREINIGUNG DRESDEN".

Aus dem Zusammenschluß kleinerer Gruppen von Künstlern hervorgegangen, trat anfangs September die „Künstlervereinigung Dresden" mit einer ersten Ausstellung in die Öffentlichkeit. Es ist zu begrüßen, daß nun die längst ersehnte Konzentration des bisher arg zersplitterten Kunstlebens von Dresden erreicht scheint. Man findet Talente dort von gesunder Struktur, modernen Zielen, ehrlicher Bemühung, und sie haben jetzt endlich den Schutz einer großen Gemeinschaft gefunden, der ihre Entwickelung beschleunigen kann. Daß die Vereinigung zustande kam, ist wohl besonders der Energie des Bildhauers Georg Wrba zu danken. Und diese erste Ausstellung im Gebäude der Kgl. Kunstakademie auf der Brühlschen Terrasse hat, wenn sie auch keine Überraschungen bereitet, doch dank solider Leistungen der Mitglieder und gestützt von vortrefflichen Gästen aus allen Teilen des Reichs, ein durchaus anständiges und erfreuliches Aussehen. — Den ältesten und bekanntesten der Dresdener Maler, Gotthard Kuehl, ehrte man durch eine kleine Kollektion im besonderen Raum. Es sind durchweg sichere Arbeiten, von denen ich den „Abbruch der Interimsbrücke" wegen seiner vorzüglichen farbigen Wirkung hervorhebe. Von Sterl sah man in den letzten Jahren nicht sonderlich glückliche Kompositionen: seine Konzertbilder (Ernst von Schuch und Nikisch) büßen einen Teil der Wirkung ein durch wenig überzeugende Darstellung des Orchesters. Das Problem ist natürlich außerordentlich schwierig und bis jetzt von dem Künstler noch nicht befriedigend gelöst. Am besten wirkt von den ausgestellten Arbeiten der bekannte „Steinbruch". Eugen Kampf ist mit einer Anzahl von Landschaften gut charakterisiert. Zwintscher sandte neben einem Porträt des Dresdner Oberbürgermeisters Beutler einige seiner viel geschätzten, dekorativen Bilder. Es interessieren neben diesen Älteren vor allem der Dresdner Nachwuchs und einige Maler mittleren Alters, deren Schaffen bisher kaum in weitere Kreise

OSKAR ZWINTSCHER DRESDEN. BILDNIS: »IM SOMMERGARTEN«.

OTTO FISCHER–DRESDEN — Gemälde: »Disentis«

drang. Otto Gußmann überrascht durch ein paar gut gemalte, in der Farbenwahl vielleicht noch etwas zu dekorative Aktstudien. Seine besondere Leistung aber ist das „Porträt des Bildhauers Wrba", groß gesehen und von sicherer, künstlerischer Arbeit. Hegenbarth ist durch einige seiner sympathischen Landschaften mit Tierstaffage gut vertreten. Artur Bendrat und Fritz Beckert laufen Gefahr, zu kolorieren, anstatt zu malen und bei der Vedoute zu enden. Auch in Otto Altenkirchs Landschaften dürfte man etwas mehr von individuellem Leben spüren. Er vertreibt die „Natur" aus seinen Bildern, und macht aus den schönsten Bäumen nicht mehr als eine hübsche farbige Komposition. Aus einer Anzahl guter und hoffnungsvoller, technisch und seelisch aber noch nicht ganz freier Begabungen treten hervor: Ferd. Dorsch, Walter Zeising, Siegfried Berndt, Wilh. Claus, Paul Wilhelm, E. R. Dietze, Anton Pepino. Als Radierer erscheinen Otto Fischer und Hans Nadler bedeutender und reifer denn als Maler. Überhaupt machen die Säle der graphischen Arbeiten einen guten Eindruck. Unter den dekorativen Kompositionen fällt die „Studie zu einem Fresko" von Paul Rößler auf, doch stört der Kontrast von studierter Naturform und Stilisierung, den der Künstler in der Folge wohl noch überbrücken wird. Vorzügliche plastische Arbeiten von Peter Pöppelmann und Georg Wrba sind zu verzeichnen, doch gewinnt man den Eindruck, daß Wrbas Stärke ihren reinsten Ausdruck nicht in seinen Porträts findet. Karl Groß, den man als trefflichen Kunstgewerbler kennt, erfreut durch ein außerordentlich gelungenes Bronzerelief. Erwähnt seien noch gute Leistungen von Artur Lange, Walter Sintenis, Felix Pfeifer und Otto Pilz, bei dem man jedoch einen allzu engen Anschluß an Gauls Arbeiten konstatieren muß. — Klinger sandte außer einem schönen weiblichen Bildnis seine neuesten Radierungen. Von Münchnern sind neben Habermann, Sam-

berger, Georgi u. a., besonders der Landschafter Oßwald, Walter Klemm („Regen"), Adolf Thomann („Dämmerung") und der Bildhauer Schwegerle (mit einer Anzahl von Plaketten) zu erwähnen. Karlsruhe ist durch Trübner, Dill, Hellwag; Stuttgart durch Pleuer, Pankok, Landenberger („Mädchen am Fenster") repräsentiert. Von älteren Berlinern wie Liebermann, Slevogt, Corinth, Rhein, Ulrich Hübner, von Brockhusen, Orlik, Käthe Kollwitz sieht man bekannte Stücke. Die starken Begabungen des Nachwuchses haben ihre jüngsten Arbeiten gesandt: Max Beckmann außer einigen in der Farbe nicht ganz überzeugenden Bildern eine geniale Komposition „die Gefangenen", Waldemar Rösler u. a. ein ausgezeichnetes „Selbstbildnis". Von Hans Meid hebe ich den „Abbruch" hervor. Adolf Schinnerer, der bekannte Radierer, scheint als Maler mit weiten Schritten aufwärts zu schreiten. Sein „Rebgarten am Meer" zeigt ihn bereits auf bedeutender Höhe der technischen Leistung. — Über die Arbeiten auf dem Gebiet der Architektur und des Kunstgewerbes wird später noch berichtet. E. BENDER.

Die Schwierigkeit der Kunsterziehung besteht darin, die Empfindungen wachzurufen und zu stärken. Es gilt dabei, die sich darbietenden Ersatzmittel wie Gift zu meiden, denn sie sind es, die die heutige Kunstwirrnis geschaffen haben. Hermann Muthesius.

ANTON JOSEF PEPINO DRESDEN. Gemälde: »Frau mit Kind«

PROF. ROB. STERL – DRESDEN.
GEMÄLDE: »ARBEITER IM STEINBRUCH«

PAUL RÖSSLER—DRESDEN. STUDIE ZU EINEM FRESKO.

PROFESSOR OTTO GUSSMANN DRESDEN. GEMÄLDE: »AKT«

ARTHUR BENDRAT—DRESDEN. »Auf den Zinnen von Schloß Helsingver

DIE EROBERUNG DES KUNSTWERKES.

VON ROBERT BREUER.

Analysen wären Akte der Zerstörung, wenn sie nicht nah oder fern nach einer neuen und reicheren Synthese strebten. Dies sei als ein heiliges Credo auf den Leuchter gehoben, bevor wir kühnlich einen Feldzugsplan gegen das Kunstwerk entwerfen. Halali!

Nachdem wir ein Bild lange, herzlich und ergriffen angeschaut haben, beginnen wir es aufzulösen: nach Gruppen, Partien, vorn und hinten. Wir versuchen zu erfassen, wie die Perspektive durch das Bild geht, woher das Licht kommt, wenn mehrere Lichtquellen angegeben, wo die Treff-, Schnitt- und Schattenpunkte liegen, welche Tageszeit der Künstler illusionieren wollte, wie der Wind weht, wohin die Wolken ziehen, das Wasser fließt. Welche Farben herrschen vor, welche Harmonie ist erstrebt, in welchen Ton fließen die Lokalfarben über, silbern, blond, golden. Warum steht gerade dies Rot dort, jenes Blau hier. Was macht diese Figur so hart hervorspringen, drängt den Wald fast hinter den Horizont zurück. Wie wird das Raumgefühl vermittelt, was lockt unser Auge in die Tiefe, daß es die Häuserzeilen entlang läuft, über Gräben springt, in Höhlen hineinkriecht, an vorspringende Bretter, vertiefte Ecken glaubt. Warum geht der muskulöse Arm des kraftstrotzenden Mars parallel mit dem feinen, geschmeidigen der den Kriegsgott entwaffnenden Venus. (David, „Venus entwaffnet Mars".) Warum liegt der ausschwingenden Dachlinie dasselbe Bewegungsmotiv zu Grunde wie der Rückensilhouette des in die Landschaft gestellten Mannes, den Konturen der Wolken. Warum ist alles, was die Bewegungsrichtung dieser Figur verdeutlichen könnte, hervorgehoben, während der Kopf jegliche feine Modellierung, sogar die Ohren vermissen läßt.

— Wir suchen mit einer gewissen Altklugheit, und weil es amüsant ist, nach Fehlern, besonders in der Perspektive und den Proportionen; nur muß dabei stets erkundet werden, ob Fahrlässigkeit, bewußte Gleichgültigkeit oder geniale Absicht vorliegt.

Dem gleichen Inquisitorium unterwerfen wir die Plastik. Zunächst gilt es zu erfahren, haben wir vor uns Knochen, Holz, Bronze oder Marmor, ein Original oder einen Gipsabguß. Eine Skulptur kann nur in dem Material, auf das hin der Künstler sie anlegte, gewürdigt werden. — Nicht minder wichtig ist die Frage, ob es sich um ein vollständig unabhängiges oder ein in engem architektonischem Zusammenhang stehendes Werk handelt, um eine Statue, die für einen bestimmten Ort oder Raum gedacht und gefertigt wurde, einen Altar, eine Freitreppe, einen Marktplatz oder um ein von Bosketten verstecktes Wasserbecken. — Aus welcher Entfernung wurde das Werk in der Originalaufstellung wahrgenommen: Tempelfriese wollen anders betrachtet sein als Porträtbüsten. — Ein Denkmal kann leicht von ungünstiger Seite in Augenschein genommen werden. Um gerecht zu sein, muß man es in enger werdendem Bogen umkreisen; steht es gegen eine Wand, nach links und rechts, vorwärts und rückwärts treten; führen Straßen-Zugänge direkt darauf hin, muß der Beschauer aus diesen heraus, langsam näher kommend, den sich entwickelnden Eindruck beobachten. Manchmal, so leider auch bis auf wenige Ausnahmen in Berlin, werden alle Versuche, einen guten Gesamtüberblick zu erlangen, vergeblich sein. — Besondere Vorsicht ist geboten, wenn eine Unmenge gleichartig arrangierter Felsblöcke nebeneinander stehen, eine Erscheinung, die glücklicherweise in ihrer, die Augennerven grausamlich malträtierenden Art nicht häufig. Trotzdem, man lasse sich durch eine derartige Marmor-Attacke nicht in die Flucht schlagen, sondern suche; sogar in der Markgrafen-Tabelle finden sich drei, vier gute Werke. Auch betreffs des Sockels ist doppelte Aufmerksamkeit angebracht, ohne weiteres darf man ihn dem Konto des Bildners nicht zuschreiben; in letzter Zeit sind Fälle vorgekommen, da der Meister des Körpers von dem geplanten Postament, selbst von dem Gesamt-Arrangement nicht unterrichtet war.

FRITZ BECKERT—DRESDEN. Gemälde: »Am Zwinger«

EDMUND KÖRNER- DRESDEN. Interieur der Marienkirche in Danzig.

In den Museen und Ausstellungen ist die Sache meist bedeutend einfacher; da haben Fachleute die Werke so gestellt, daß eine gute Übersicht des Einzelnen leicht gefunden wird. Erst dann darf man nach dem Detail fragen. — Warum wirkt dieser hoch über das Haupt greifende Arm so unruhig, die Luft zerreißend. Woran liegt es, daß die Gestalt mit dem von den Schultern fallenden, bis zu den Knöcheln reichenden Mantel so massig und wuchtig erscheint; warum mag dort neben die Figur, eigentlich völlig überflüssig, eine Konsole, ein Baumstumpf gestellt sein? Der Luftschnitt, die Obeliskenwirkung, sollte vermieden werden, auch der Schwerpunkt konnte die Hilfsmittel fordern. Unbedingt ist immer darauf zu achten, ob die steinernen Männer, die bronzenen Damen so, wie sie hingestellt, auch in natura ständen. Das Standbein ist aufzusuchen, eine stets sehr instruktive Aufgabe; völlig logisch kommt man dabei zur Frage nach der Verteilung der Massen, der Stützpunkte, des Gleichgewichts. Dies alles ist doppelt interessant bei lebhaft bewegten Figuren. In dieser Hinsicht seien analysiert: ein sich niederlassender Hermes, Kruses „Läufer von Marathon", das Reiterstandbild August des Starken in Dresden, der zur Erde gestürzte Achilles, Sindings „Gefangene Mutter", Klimschs „Salome", die hockenden und gebeugten Kugelspielerinnen, auf schräger Ebene abwärts gleitende Wasserschöpfer, der sich bäumende Körper am Kreuz, irgend ein barocker St. Georg, den Drachen tötend.

Durch derartige Sektion kommt man dem eigentlichen plastischen Problem bald auf die Spur. Die geistige Arbeit des Bildners wird wieder flüssig und von dem Betrachter aufgerollt, nacherlebt; das bedingt ein lebendiges Erfassen

OSKAR ZWINTSCHER–DRESDEN.
ÖLGEMÄLDE: »KINDER-BILDNIS«

PROFESSOR E. HEGENBARTH—DRESDEN. »SANDFUHRE«

H. NADLER-DRESDEN. SCHIFFS-WERFT UEBIGAU.

HANS HAYECK DACHAU. GEMÄLDE: »ZIMMERPLATZ«

PROFESSOR OTTO GUSSMANN DRESDEN. GEMÄLDE: »HALBAKT«

PROFESSOR LEO SAMBERGER. Bildnis: Hofkapellmeister Fischer.

aller Schwierigkeiten, die der Aufbau ergab. Man stößt auf die brüchigen Stellen, auf die Zentralpunkte der Tektonik; man lernt verblüffende Formen, ein verstelltes Bein, herausgebogene Hüften, einen verzerrt erscheinenden Hals, ursächlich begreifen. Gleichzeitig dringt der Blick tief in die Anatomie; offenbare Abweichungen bekommen ihren Sinn, man sieht, wie die Absicht gewaltet. — Leider sind die meisten Menschen unserer kulturdurchdämpften Jahrzehnte in Sachen des nackten Körpers völlig inkompetent; wir kennen nur den in röhrenartige Futterale versenkten Adam, ein lächerliches Moralsurrogat gestattet statt Even allenfalls eine wespentaillige Modepuppe. Welcher Künstler würde es wagen, sein Weib wie Rembrandt die Saskia als Danae zu malen? Durch des Sittenschutzmanns Gunst werden die Bildhauer demnächst in die Lage kommen, uns anatomische Unmöglichkeiten aufzutischen. Nun, solange die Schneebrille noch nicht Bedingung für den Galeriebesuch, solange beachte man recht gründlich die nackte Körperform, entkleide man die Figuren, dringe durch Ober- und Untergewand; eine Indiskretion, die von den Meistern der Plastik möglichst leicht gemacht wird. Die Griechen bedeckten in der Regel nur die korrespondierenden Formen; die herrlichen Jungfrauen der mittelalterlichen Dome lassen durch die Hüllen, wo das plastische Bedürfnis es auch immer fordert, den Körper erkennen. Man versuche die Knochen zu fühlen

und prüfe, ob in der steinernen Brust zwei gesunde Lungenflügel atmen können. — Selbstverständlich werden wir nicht den Punktierzirkel obersten Richter sein lassen, sondern unsere Vorstellung. Kontrollierende Messungen an der Mediceischen Venus ergaben sehr bedeutende Abweichungen von den normalen Körperproportionen; dennoch empfinden wir das Götterbild als anatomische Vollkommenheit im höchsten Sinne. Auch Einzelheiten sollen nicht übersehen werden: wie die Muskeln des eine schwere Last hebenden Armes sich spannen, wie die Glieder in ihren Gelenken sitzen, die Nase hervorspringt, die Augen im Kopfe stehen; wie verhalten sich die Maßverhältnisse von Füßen, Händen und Gesicht, Kopf und Körper? — Weiterhin betrachte man, wie sich die einzelnen Körperteile aus Flächen zusammenwölben. Die kräftige Bauchmuskulatur des kauernden Fauns in ihren tiefen Falten ist eine Aneinanderreihung von Konkaven und Konvexen. Durch den Brustkasten können Schnitte gelegt werden. Wenn man sich dann die einzelnen Segmente gesondert vorstellt, von der Formschönheit eines jeden sinnlich entzückt wird, setzt man die Teile zusammen, Wölbung an Wölbung, Wunder an Wunder. Die Augenabtastung eines machtvollen Schädels ist schon am Naturobjekt ein himmlisches Entzücken, das Goethen die Geheimnisse des urewigen Adepten entschleiert. Das Kunstwerk spricht noch deutlicher. — Die Flächen dahingleitend, beachtet

PROFESSOR OTTO GUSSMANN-DRESDEN. BILDNIS: »PROF. WRBA«

PROFESSOR GEORG WRBA—DRESDEN. Porträtbüste des Kommerzienrats B.

man die Übergänge von einer zur andern; ob sie klar und leicht, ob der Blick von einer zur andern gezogen wird, oder ob er in unerwartete Löcher fällt, an unverständliche Ecken stößt. Derartige Hindernisse finden sich häufig bei den mit Schneidergewissen gekleideten Figuren. Fangschnüre laufen völlig unbekümmert um die Flächenführung quer von den Achseln über die Rippen, Uniformknöpfe — die zweifellos zur Gliederung verwendet werden können — sind vorschriftsmäßig angenäht ein Dutzend nach Regimentsbefehl, wo der Bildner nur vier hätte gebrauchen können. Ein berüchtigter Formzerreißer ist das obligate Feigenblatt; die elastische Verankerung zwischen den Leibträgern und der lastenden Rumpfmasse wird zerstört.

Nicht minder wichtig als die Flächengliederung ist der Fluß der Linien, die entweder ideell durch Verbindung bestimmter, aufeinander reflexibler Punkte gelegt werden oder materiell dargestellt werden. Der Blick gleitet etwa von der Mitte der Schädeldecke über die Stirn, die

Nase, Mund, Kinn und Kehlkopf bis zur Kehlgrube; oder vom Kopf über die Schultern längs des vorgestreckten rechten Armes, den diesen stützenden Stock herunter, den tangential getroffenen rechten Fuß herauf, oder von der Helmspitze über die Falte des Mantels, den hinteren Rükken des Pferdes, den Schwanz hinunter zur Erde, oder längs des von den Halswirbeln an deutlich hervortretenden Rückgrats, oder über die weichen Bögen der Scheitel und Schulter verbindenden Locken, harte Gewandfalten abwärts. — So wird ein Umriß, eine Silhouette herausgerissen. Man kommt dem Werk am nächsten, wenn es gelingt, die Profile, die dem Künstler besonders wertvoll, weil präzisierend, herauszufinden; dies wird um so eher gelingen, je reifer und durchdachter die Kunst. Einen besonderen Reiz vermag in dieser Beziehung die Gruppe zu gewähren, wenn sich die Umrisse verschiedener Figuren oder bestimmter Teile derselben zu einer gemeinsamen Silhouette schließen. Im entgegengesetzten Fall kann man nicht einen einzigen Linienzug in der einen Figur verfolgen, ohne auf ein Hindernis in Gestalt eines Teiles der andern zu stoßen, es wimmelt von Überschneidungen; wo man sich auch hinstellt, man bekommt keinen Gesamteindruck, immer eine Störung. Der Linienzug aus der einen Figur vermag nicht die gähnende Lücke zu überspringen, um in der anderen sich fortzusetzen. — Nun forscht man weiter: worauf hat der Bildner den Hauptwert gelegt, herrscht der Kopf oder die Bewegung des Leibes, oder ist die ganze Anlage ein Hinweis auf die nach der Sonne greifenden Hände. — Warum ziseliert Canonica die Finger seiner „Betenden" so eindringlich, daß sie nicht weniger vergeistigt erscheinen als das kontemplative Antlitz; während sich Klinger getraut, die polychrome Amphitrite ohne Arme zu lassen. Warum sind die vier Sklaven am Schlüterschen Denkmal fast übermäßig unruhig gestaltet; während der Kurfürst in majestätischer Unbeweglichkeit, im vollsten Sinne des Wortes wie angegossen auf dem Rosse sitzt. Derartiger Akkorde-Kontraste in ihrer verdeutlichenden Wirkung achte der Beschauer. — Anregend ist es auch, auf die gebliebenen Merkmale der Herstellung und Technik zu merken; sieht man die Meißel-Einsätze, fühlt man noch den Gang des Stahles durch den Block, läßt sich auch in der starren Bronze der Fingerdruck spüren.

ARTHUR LANGE- DRESDEN. Mädchen-Halbakt.

Der ganze vorstehend entwickelte kritische Angriffsplan hat keineswegs den Wert eines festen Schemas. Es läßt sich noch eine ganze Fülle von Dingen herzählen, auf die zu achten nicht weniger wichtig wäre, andererseits wird mancher von uns Begehrtes entbehrlich und höchst gleichgültig finden. Historisch betriebene Kunst — oder besser — Stilkritik wertet eindeutiger. Sie achtet auf die Zeichen der Zeit: So lauteten die Absichten der Epoche, derart war die Normallösung, wie weit steht N. N. über oder unter diesem Niveau? Woher hat er seine Eigentümlichkeiten, — von jener Reise, von diesem Atelierbesuch? Da spüren wir ein italienisches Element, hier deutsche Technik, die Formensprache der Antike verschmolzen mit

gotischem Geist, ägyptische Noten, ein wenig Naturstudium, den Lehrer X und den Professor Y . . . kurz, der Historiker kann ein klappendes Rechenexempel aufstellen. Eine bewundernswerte Parallele zu der Taktik, nach der uns die Jugendverpfuscher den Homer zerpflückten. Freilich, Philologie ist notwendig und Kunstgrammatik unentbehrlich; aber für die ästhetische Beurteilung, für den Kunstgenuß, ist der gelehrte Apparat völlig gleichgültig. Es kommt garnicht darauf an zu wissen, woher der Künstler dies hat, wem er jenes verdankt. Er ist ein Wikinger und nimmt und raubt — darüber lese man Goethe. Aber, was er dann, sei es aus Gnade, aus Erlöserwillen, sei es aus Übermut oder Lust am Schaffen, der Welt spendet, ist so neu und taufrisch wie Athene, als sie Papa Zeus aus dem Hirnkasten sprang.

Was wird der paradiesische Junggeselle wohl gemacht haben, als plötzlich elfenbeinern ein Leib mit goldenem Haar, mit granatenen Lippen und wie Bernstein leuchtenden Augen im Gras lag. Er wird hingegangen sein, wird das wundersame Ding mit Rosenblättern bedeckt und in

SELMAR WERNER-DRESDEN.

GRABFIGUR IN BRONZE.

die Arme geschlossen haben. So will Kunst genossen sein! All die kleinen Hinweise und Ausrufungszeichen haben nur dann einen Wert, wenn sie zur Steigerung des Genusses beitragen und ein völliges Eindringen, ein restloses Aufgehen in der Neuoffenbarung erleichtern. Um des Himmels willen, aus dem harmlosen Leser soll kein kleiner Kunstgelehrter werden, der nun selbstbewußt durch die Museen stolziert, weil er von der Sache etwas zu verstehen glaubt. Wissenschaftlicher Dilettantismus des Beschauers ist noch greulicher und lächerlicher als der des Produzierenden. Alles, was das Verständnis des Kunstwerkes ermöglicht, das Begreifen der Wirkungsursachen, soll nur die Wirkung selbst, den Genuß, den Ablauf des ästhetischen Prozesses, das Erleben, die Assimilation des Künstlerischen, erhöhen. Das ist die Eroberung des Kunstwerkes. — R. B.

✿

Das Kunstwerk zeigt die Welt nicht wie ein Spiegel, sondern als einen sinnvollen Zusammenhang, in dem alle Energien einer Menschenseele die Bedeutung des Gesehenen an jedem Punkt herausgearbeitet haben. Und diese Bedeutung ist unabhängig von dem einzelnen Gegenstand, sie kommt aus dem Lebensverhältnis, in dem uns die Wirklichkeit überhaupt gegeben ist, und sie ist realisiert in der Struktur der Sicherheit überhaupt. Insofern vermag jedes Bild die Totalität der sichtbaren Welt und ihren Sinn zu repräsentieren, weil es eben die Struktur der Sichtbarkeit zeigt, die aus einem Urerlebnis dieser Welt stammt. — — —

Aus: Hermann Hohl: Die Weltanschauungen der Malerei. Verlegt bei Eugen Diederichs in Jena. –

OTTO PILZ-
DRESDEN.

BRUNNEN
MIT JUNGEN
BÄREN.

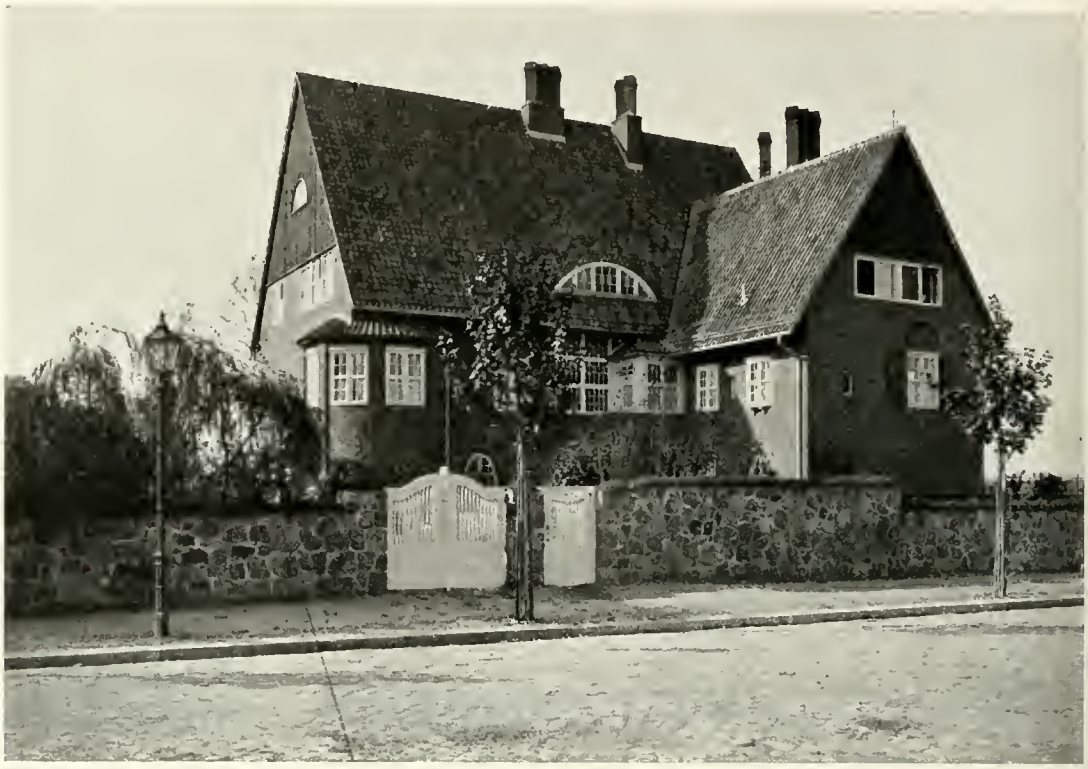
ARCH. HEINRICH STRAUMER BERLIN.
HAUS DES MALERS KARL NEUNZIG IN HERMSDORF.

ARCHITEKT H. STRAUMER BERLIN. Gruppe in Hermsdorf. Prof. Rudolf Neunzig und Maler Karl Neunzig.

LÄNDLICHE HÄUSER VON HEINRICH STRAUMER.

Unsere Architektur befindet sich in einer Periode der Klärung. Wir stehen, nach dem vielberedeten Aufschwung des letzten Jahrzehnts, an dem Punkte, wieder vollständig umlernen zu müssen. Da gewinnen Erscheinungen, die sich sonst bescheiden in Reih und Glied hielten, erhöhten Anspruch auf Beachtung. Die ländlichen Bauten von Heinrich Straumer, von denen hier einige abgebildet sind, sind keine glänzenden Architekturstücke, sie würden mit ihrer natürlichen Einfachheit und gesunden Kraft nicht im mindesten auffallen, wenn nicht die jeweilige Umgebung und die zeitgenössische Architektur überhaupt so voller Unnatur, Verschrobenheit und romantischer Künstelei wäre. Ein Gang durch die städtischen und ländlichen Vororte Berlins ist ein Martyrium für die Augen. Hier und dort stehen als Oasen wirklich künstlerische Bauten. Aber angesichts der Durchschnittsleistungen darf man beinahe bezweifeln, ob selbst diese „Künstlerbauten" Gutes gewirkt haben. Sie waren eine Verführung. Jeder Bau, selbst das billigste Häuschen sollte nun künstlerische Eigenart zeigen, und nichts ist übler, als mit schwächlichem Können architektonische Schaustücke schaffen wollen. Über diesen architektonischen Schulreiternummern wurde das wichtigste, das einzig Notwendige versäumt, die Entwicklung eines gesunden Typs für das Vorstadthaus und für das einfache Haus im ländlichen Vorort.

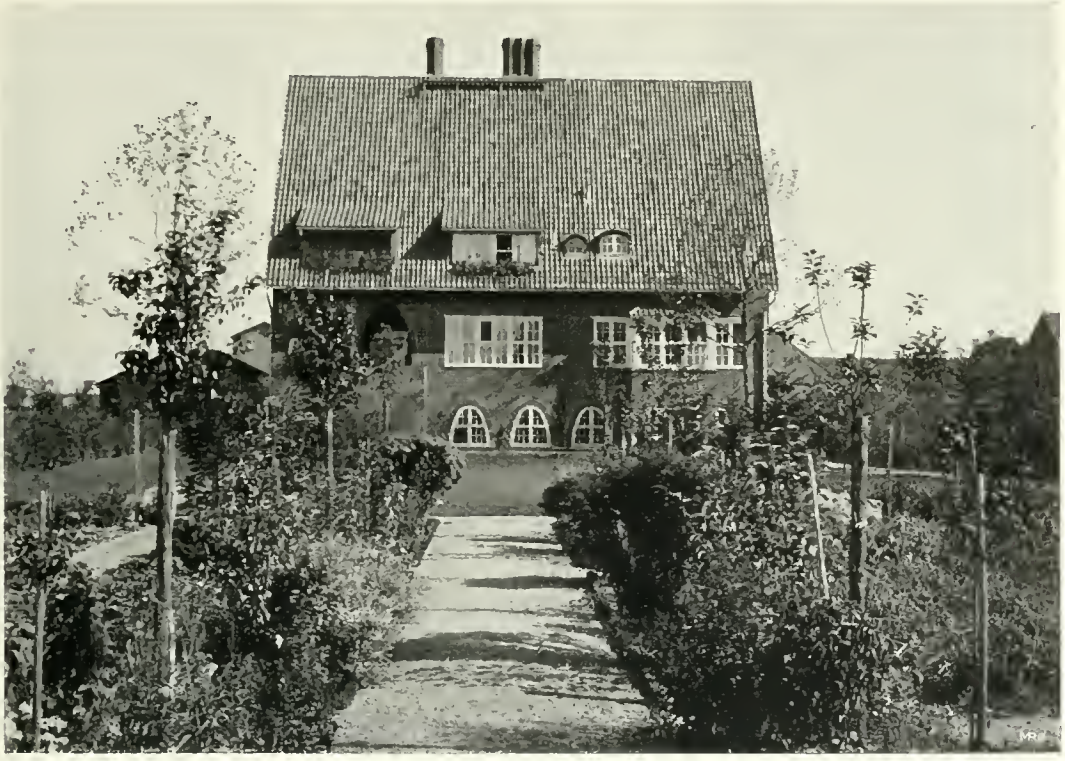
Die „Wunderkinder" sind die größten Gefahren für eine vernünftige Erziehung. Während die Architekturwunder, die falschen wie die echten, angestaunt wurden, versäumte man eine richtige, konsequente Erziehung des Gefühls für das gute „Haus" und für die gute „Wohnung". Die Miethäuser und Villen sind, trotzdem die sinnlose äußerliche Ornamentierungssucht im Verebben begriffen ist, im wesentlichen nicht viel besser geworden. Während vorher der Schmuck aufgeklebt wurde, erachtet und behandelt man jetzt das ganze Haus als Schaustück. Der Architekt sieht den Kern seiner Aufgabe darin, aus dem rohen Baukörper ein „künstlerisches Gebilde" zu gestalten. Das Haus darf beileibe nicht so sein, wie seine Nachbarn. Die schlichte, glatte Mauer ist verpönt,



ARCHITEKT H. STRAUMER—BERLIN. Pfarrhaus in Dahlem. Straßenseite.

sie muß interessant aufgeteilt werden, die unmöglichsten Fenster werden ersonnen, das Dach wird willkürlich herabgezogen, wo es angeblich die malerische Wirkung erfordert, der zuliebe auch am kleinsten Häuschen noch die Wand vielfach gebrochen, der Baukörper geknickt, hier Höhlungen eingesprengt, dort Erker und Türme angeflickt werden. Diese Zierarchitektur ödet Besitzer und Passant nach kurzer Zeit. Eine Qual wird sie in Vororten, wo die eingebildete Phrase sich häuft. Eine Gruppenbildung kommt unter solchen Häusern, wo nicht zwei gleicher Gesinnung, gleichen Stammes sind, nie zustande. Sie haben als Einzelmodell aus Papier oder als farbige Zeichnung den Bauherrn bestochen, darauf kam es allein an, was wunder, wenn die fertige Kolonie wie eine Ausstellung von Modellen wirkt? Von dieser Art Kunst, die auf dem Polytechnikum eine Anzahl von „Motiven" erwirbt, um sie nachher ins Unendliche zu variieren, haben wir das Heil nicht zu erwarten. Je mehr in dieser Weise „erfunden" wird, je mehr „Künstler" es gibt, die ihre Individualität betätigen, desto verwirrender gestaltet sich das Bild des Ortes und desto klarer tritt die Kulturlosigkeit der ganzen Methode zutage.

Im Landhausbau drohen dem Architekten eine schier endlose Kette von Gefahren. Entweder locken ihn die für ihr Volk und ihr Klima klassischen englischen Landhäuser, er kopiert sie direkt aus dem Studio, oder, was nicht besser, er entnimmt ihnen Motive, um sie mit deutschen zu verkoppeln. Man hat holländische Häuschen gesehen und möchte von ihren Reizen etwas einfangen, die Finnländer (Lindgreen und Saarinen) faszinieren mit ihren nordischen Märchenburgen, man läßt sich von schwedischen Holzhäusern beeinflussen, allenthalben schwärmt man für das alte deutsche Bauernhaus und schon entwickelt sich eine akademische Dorfarchitektur, die die groben Dialektformen in ein glattes, salonfähiges Hochdeutsch übersetzt. Dann sind noch die berühmten Künstlerarchitekten, die Messel, Muthesius, Fischer, Seidl, Kreis, Pützer, Metzendorf, Geßner usw., die mit ihren persönlichen Stilen immer wieder eine Schar von „Beeinflußten" finden, die teils in ihrem Geiste zu arbeiten versuchen, teils nur Motive entnehmen. So bildet der heutige deutsche Landhausbau ein Bild bedauerlichster Zerrissenheit, eines ewigen Schwankens und oberflächlichen Experimentierens und Jonglierens,



ARCHITEKT H. STRAUMER– BERLIN. Pfarrhaus in Dahlem. Gartenseite.

das keine starke erfolgversprechende Bewegung auf das Große, Natürliche, Gesunde, Tiefempfundene aufkommen läßt.

Straumers Häuschen sind mir ein Anzeichen dafür, daß das kritische Unbehagen gegen all die Künstelei, die malerische Sucht, die Motivwut zu erwachen beginnt. Er hat offenbar die vielen Klippen gesehen, er hat es sich redliche Mühe kosten lassen, sein Schifflein ungefährdet zwischen ihnen hindurchzusteuern, und wenn mancher seiner Arbeiten darum noch eine gewisse Ängstlichkeit anhaftet, ein tastendes Suchen, so kann das heute als Vorwurf nicht gelten. Wie viel leichter wäre es ihm gewesen, gleich den andern ein interessantes „Künstlermodell" aus einem Gusse hinzustellen. Das Einfache und Natürliche zu wollen, der Entschluß zur Umkehr war in diesem Falle die Tat, der lange kritische Kämpfe mit sich selbst vorausgehen mußten. Der Architekt, der sich auf diesen Weg begibt, der mit den alten bescheidenen, namenlosen Dorfbaumeistern in eine Reihe tritt, muß sich auch sagen, daß er mit solchem unpersönlichen Stil, der nichts von Reklame an sich hat, für sein persönliches Renommee nicht viel gewinnen wird. Dem Publikum wie dem Kunsthistoriker prägen sich nur die Künstler mit den sinnfälligen Merkmalen ein. Wer nicht schreit, wird nicht gehört. Dazu kommen die Schwierigkeiten mit dem Bauherrn, der für sein Geld doch etwas Großartiges haben will, und die mit den Lieferanten, die die schlichten alten Handwerkstechniken verlernt haben. Es ist heute eher möglich, einen zehn Meter großen Reichsadler mit allen Federn naturalistisch geschmiedet zu erhalten, als ein tadelloses Fenstergitter, das seinem Zweck gerecht wird.

In den Arbeiten Straumers finden sich häufig ganz unvermittelt alte Stilgebilde, gotische Fenster, barocke Schnitzereien, Türgriffe, Laternen, Geländer, die unmittelbar aus alten Häusern verpflanzt erscheinen. Das fordert eine Erklärung. Es handelt sich hier weder um Erfindungsarmut (wer ein Haus entwirft, hat schließlich auch die Phantasie, um einen Türgriff zu erfinden), noch um willkürliche Altertümelei. Wenn das allgemeine Elend gerade darin besteht, daß wir mit formalen oder „malerischen" oder „architektonischen" Neuerungen überschwemmt werden, so kann eine Besserung nur daher kommen, daß wir wieder mehr die

ARCHITEKT H. STRAUMER BERLIN.
VOM PFARRHAUS IN DAHLEM. DER EINGANG.

ARCHITEKT H. STRAUMER BERLIN.
PFARRHAUS IN DAHLEM. EINGANG ZUM GEMEINDE-SAAL UND ZUR MESSNER-WOHNUNG.

ARCHITEKT HEINRICH STRAUMER—BERLIN. Pfarrhaus in Dahlem. Aus dem Speisezimmer.

schlichte „eingeborene" Form der Dinge aufsuchen, aber nicht die öde, nüchterne Nutzform, die uns nichts bietet, die das Haus zur Scheune, den Schrank zur Kiste macht, sondern die Form, in der sich die Stimmung, die „Seele" der Dinge schlicht, rein, unverkünstelt ausspricht. Bei allem berechtigten Stolz auf die Leistungen der „Moderne" ließ uns doch immer eine leise Erinnerung nicht los an die lieben traulichen Räume in Großvaters Haus, die bei aller formalen Armut doch eins, das Wichtigste vor dem modernen Künstlerraum voraus hatten: Seele, Stimmung. Der mächtige eichene Kleiderschrank, der keines Künstlers Signatur trug, schien selbst eine Person zu sein, man mußte ihn lieben. So mußte man die Kommode lieben mit den gedrechselten Füßen, das riesige lederbezogene Kanapee, an dem die weißen Nägel blinkten, die Fenster mit den kleinen Schieberchen, die kupfernen Pfannen in der Küche, den riesigen schwarzen Rauchfang, die quergeteilte Haustür mit dem Schiebeloch für den Hund. Straumers Häuser sind voll derartiger Huldigungen an die Jugendzeit. Es scheint, als ob gewisse Dinge ihre Form ein für allemal gefunden hätten, (die, in der wir ihre Seele zuerst vernahmen) und man scheut sich, sie in neue kalte Reißbrettformen zu kleiden. So existiert auch bei den Engländern für viele Gegenstände ein stereotyper Ausdruck. Aber das ist Nebensache. Wir sind doch wohl in der Lage, die Seele der Dinge unserer Umgebung noch einmal mit eigenen Worten auszudrücken. Wenn es auch hundertmal schwerer ist als alles moderne Ornamentieren und Konstruieren.

Bei der Beurteilung der Einzelheiten in Straumers Bauten ist also das zu beachten, wenn man ihm gerecht werden will: Seine Bauten sollen nicht Stein gewordene Zeichnungen sein, sondern „Häuser" (mit allem Erinnerungszauber, der im Worte Haus liegt) und die einzelnen Dinge sollen nicht zu Kunstwerken aufgebläht werden, sondern ihre schlichte stille Seele haben, wie es früher war. Das ist natürlich nicht alles auf den ersten Hieb gelungen und für manches brauchte er die Stütze der Erinnerung.

ARCHITEKT HEINRICH STRAUMER BERLIN-WILMERSDORF. PFARRHAUS IN DAHLEM. DIELE UND TREPPE.

ARCHITEKT H. STRAUMER BERLIN. Das Forsthaus in Frohnau.

Aber arbeiten nicht auch die englischen Architekten zum großen Teil mit alten Elementen?

Für das Pfarrhaus in Dahlem war Straumers Entwurf in einem engeren Wettbewerb ausgewählt worden. Der Bau charakterisiert diskret und doch verständlich durch verschiedene Momente seine Bestimmung: es ist ein kleiner Hof gebildet, der sich gegen die Kirche zu öffnet, die Gartenmauer setzt die alte, aus Findlingsblöcken geschichtete Friedhofsmauer fort und auch die ganze Farbenstimmung des Hauses (roter handgestrichener Ziegelstein, graue holländische Pfannen) korrespondiert mit dem Bild des uralten, wunderbaren Kirchleins. An mehreren Punkten, aber nur wo es die Konstruktion nahelegte, sind interessante, alte Steinverbände, wie Fischgrätenmuster und ähnliches verwendet. Im Innern ist die Diele rot getüncht und mit roten, handgestrichenen Ziegelplatten ausgelegt, Decke und Holzwerk weiß. Oben wurde noch eine reizende, kleinere Diele gewonnen. Das Speisezimmer ist blau getüncht, Vorhänge weiß und bunt, weißer Kamin mit blanker Messinghaube.

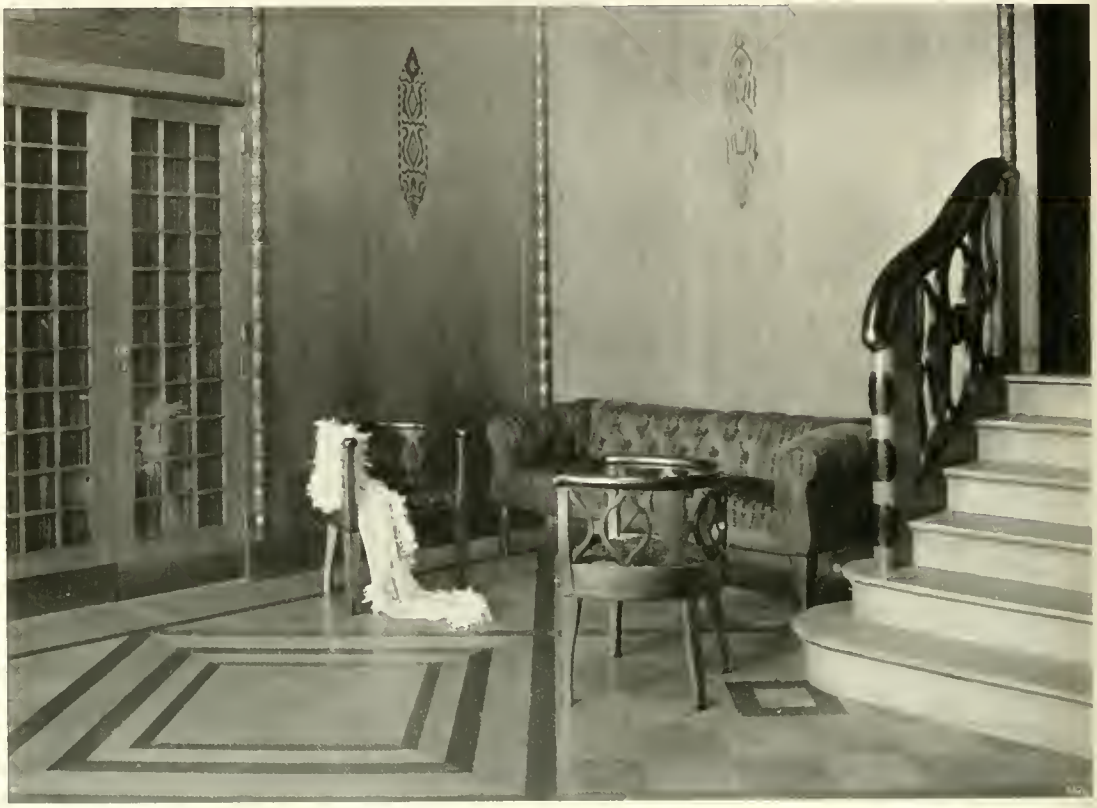
Das „Forsthaus" in Frohnau, das erste Gebäude, das in der neuen Gartenstadt entstand, ist als Verwaltungszentrale des Ortes gedacht. Die kalkig grün getünchte Wand geht mit der vergilbten Naturfarbe des Holzes und dem Rotbraun des Daches herb zusammen. Ungemein interessant ist die Anlage der Wirtschaftsgebäude, die sich anschließen. Da ist ein richtiges Gehöft entstanden mit allerhand Schuppen und Werkstätten für die Handwerker, für die Feuerwehrgeräte, die Sprengwagen usw., und mit Wohnungen für die verschiedensten Angestellten. Wieder grünlicher Putz, blaugrün lasierte Fensterläden. — Eine reizende, kleine Häusergruppe haben mit den bescheidensten Mitteln die Brüder Neunzig erhalten. Der Quadratmeter bebaute Fläche kam nur auf 140 Mk. Am Haus des Malers ist der Giebel rot getüncht, die übrige Wand weiß.

Straumer hat in Berliner Vororten bereits einige zwanzig solcher Häuser teils im Bau, teils ausgeführt. Wir geben nur ein paar Proben. Die Bilder am Schluß sind Aufnahmen aus dem Musiksaal im Hause Tetzner in Chemnitz. Eine reichere Arbeit; rötlich braunes Mahagoni täfelt die Wände, die Bezüge sind rot, die schwarzen Einlagen stammen, wie das bunte Fenster, vom Maler Pechstein. — A. JAUMANN.

ARCHITEKT HEINRICH STRAUMER—BERLIN-WILMERSDORF. DAS FORSTHAUS IN FROHNAU.

ARCHITEKT H. STRAUMER—BERLIN.
DAS FORSTHAUS IN FROHNAU. HAUS-TÜRE.

ARCHITEKT HEINRICH STRAUMER—BERLIN. FORSTHAUS IN FROHNAU. OBERE DIELE. BUNTE VORHÄNGE UND BEZÜGE.



ARCHITEKT HEINRICH STRAUMER – BERLIN. AUS DEM NEBENSTEHENDEN MUSIK-SAAL.

PROFESSOR
E. v. SEIDL.

MUSIKZIMMER.
HAUS BENKER
IN DÖRFLAS.

MUSIKZIMMER
IM HAUSE BENKER.
BLICK AUF DIE
ORGELSEITE.

ARCHITEKT HEINR. STRAUMER – BERLIN.
MUSIK-SAAL DES BANKDIREKTORS TETZNER-CHEMNITZ.
INTARSIEN UND VERGLASUNG, ENTW.: M. PECHSTEIN.

ERNST KESCHKE—BERLIN. PORZELLAN-PLASTIK: »DAME AUF DIVAN«

HANS SCHREGERLE—MÜNCHEN. AUSFÜHRUNG: KGL. PORZELLAN-MANUFAKTUR—BERLIN. MARTIN PRITZSCHE—BERLIN.

ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: HUGO F. KIRSCH WIEN.

PORZELLAN-PLASTIKEN: FRÜHLING, SOMMER, HERBST, WINTER, GUITARRE-SPIELERIN UND ACKERSMANN.

PROFESSOR
G. A. BREDOW-
STUTTGART.

PORZELLAN-
PLASTIKEN.

AUSFÜHRUNG:
ERNST TEICHERT-
MEISSEN.

LOTTE PRITZEL—MÜNCHEN. Puppen für die Vitrine.

PUPPEN VON LOTTE PRITZEL.

VON WILHELM MICHEL MÜNCHEN.

Die Puppe ist eine Bürgerin der neuen Zeit. Einer Zeit, die das Künstliche innig liebte, besonders in ihren Anfängen, weil sie des Natürlichen, des Lebens, ein wenig müde war. Ja, es ist wirklich wahr, daß von so einer winzigen Erscheinung wie es die neue Liebe zum Puppenhaften ist, Wege führen zur Gesamtpsychologie unserer Epoche. Wie kommt die moderne Abneigung, oder sagen wir: das moderne Mißtrauen gegen das Leben zustande? Man müßte da von der Philosophie des vorigen Jahrhunderts reden, von den Maschinen, von der Entwertung der Ideale, von der Kunst des Naturalismus, vom Ästhetentum. All das soll hier nicht geschehen, in der Voraussetzung, daß jeder an sich schon die modernen Zweifel am Leben, am Regelrechten, Gesetzmäßigen und Natürlichen erfahren hat. In der Flucht vor dem Leben, dessen laute, pathetische Art die feinen, jungen Geister des fin du siècle beleidigte, wurden ganze Scheinwelten geschaffen, Welten voller Prunk und Schönheit, ohne den unreinlichen „Erdenrest", der dem Wirklichen immer anhaftet. Die moderne Skepsis mokierte sich über die lärmenden Gebärden des Lebens, über seine Schweißgerüche und seine Formlosigkeiten. Und mit einem ironischen Lächeln ging sie zum Künstlichen über, das den schönen Schein lebendiger Form mit dem Adel des Nichtseins verbindet.

Sieht sich die Puppe nicht ganz wie eine liebenswürdige Symbolisierung des modernen Ästhetizismus an? Beide verneinen den Inhalt, das Leben, zugunsten der Form. Beide sind letzten Grundes von satanischem Geschlecht und Wesen. Ist es ein Zufall, daß hier bei Lotte Pritzels Puppen immer dieselbe, an Beardsley erinnernde Physiognomie wiederkehrt? Und nicht nur dies. Auch die Kostümierung erweckt auf Schritt und Tritt Erinnerungen an die bizarre, zärtlich verruchte Linie des großen Dandy und Künstlers. Der Einfall aber, diese übrigens nicht nur von Beardsley entwickelte und gepflegte Linie

LOTTE PRITZEL MÜNCHEN. Puppen für die Vitrine.

prunkvoller Teufelei und traumhafter Lebensscheu auf das spielerische Wesen der Puppe zu übertragen, dieser Einfall ist zweifellos einer der liebenswürdigsten und feinsten Gedanken, welche die letzten Jahre gezeitigt haben.

Lotte Pritzels Puppen sind Farbenarrangements und Liniendemonstrationen voll eines delikaten erotischen Sinnes. Ihr Duft ist Liebe und Zärtlichkeit, ihre Gestalt ist Grazie, und holde, sanfte Schwärmerei liegt als charmanter Nebel über ihrer ganzen Erscheinung. Sie sind ganz in süperbe, diffuse Sinnlichkeit getaucht, wie die Porzellanplastik des Rokoko, und diese Eigenschaft wird gesteigert durch die zart melancholische Leichtigkeit, ja Nichtigkeit ihres Wesens. Diese Puppen sind leicht und hold wie Schmetterlinge, wie bunte Seifenblasen: sie sind frei von aller Schwere des Lebens wie des Kunstwerkes und haben ganz jenes zarte, traurige bezaubernde Lächeln, mit denen uns nichtseiende Dinge, wie Träume, Ahnungen und Erinnerungen beglücken. Unwirkliche Hauche sind sie, Gebilde von königlicher Freiheit und Keuschheit der Erscheinung. Man fühlt, wie leicht und unmittelbar die Phantasie der Hand sie hervorgebracht, hervorgespielt hat. Nicht der Geist und das Ausdrucksstreben eines Künstlers haben diese feinen, bunten Wesen geschaffen, sondern der Geist der Seide, mit der sie bekleidet sind, der Geist der duftigen Spitzen und des Wachses, das so rührend bildsam ist, daß die Wärme der Hand genügt, um seine Sprödigkeit zu besiegen. Lotte Pritzels Puppen wollen nichts sagen und nichts bedeuten. Sie sind „nichtssagend" und „unbedeutend" wie Blumen, die nur um ihrer selbst willen leben, verliebt in ihre eigene Schönheit und gleichsam heimlich in sich hineinlächelnd. Sie sind unter den Kunstwerken dasselbe was unter den Menschen die Kinder sind. Kein Schicksal drückt sie, keine Geistigkeit beschwert und erhebt sie. Jede ist ein Engel inmitten ihrer Wölkchen aus Seide und Spitzen, gerade nur mit soviel Körperlichkeit beschwert als not tut, um in das Farben- und Linienarrangement ganz gedämpft und von Ferne die bedeutende Vorstellung menschlicher Leiblichkeit hineinklingen zu lassen. Ich möchte an diesem Punkte die Feder an meinen Kollegen Peter Altenberg weitergeben, damit er uns den Reiz dieser wächsernen Händchen, Füßchen und Köpfchen mit der grenzenlosen Hingabefähigkeit seines

LOTTE PRITZEL-MÜNCHEN.

PUPPEN FÜR DIE VITRINE.

LOTTE PRITZEL-MÜNCHEN.

PUPPEN FÜR DIE VITRINE.

LOTTE PRITZEL–MÜNCHEN.
PUPPEN FÜR DIE VITRINE.

LOTTE PRITZEL-MÜNCHEN.

PUPPEN FÜR DIE VITRINE.

LOTTE PRITZEL-MÜNCHEN.

PUPPEN FÜR DIE VITRINE.

LOTTE PRITZEL-MÜNCHEN.

PUPPEN FÜR DIE VITRINE.

dichterischen Wesens und der Delikatesse seiner feinen, treuen und kränklichen Hand ausdeute. „Ach sie haben eine Seele aus weißer Watte, die Holden!" würde er vielleicht schreiben, „sie sind die reinsten weiblichen Wesen, von denen mir je zu träumen erlaubt wurde. Ihre Händchen sind nur fürs Blumenpflücken gemacht, und barfuß gehen sie, damit die Linien ihrer feinen Fesseln singen und die Menschen erfreuen können. Von solchen Händen, kühl, zart und vibrierend, haben wir als Knaben geträumt, um dann zu erfahren, daß es sie im Leben nicht gibt, und Du, Lizzie B., solltest Dir sagen lassen, daß Dein süßes Gesichtchen niemals, niemals soviel Geist, Klugheit, Anmut und Scheue zeigte wie die Füße dieses braunen Wachsmädchens, dessen Brüste die rosigen Spitzen zeigen."

Ich selbst hätte zu bemeldeten Gliedmaßen zu bemerken, daß sie delikat und famos gemacht sind, alle von gleichmäßigem Ausdruck, alle von derselben nervösen, altadeligen Art. Mondäne, wohlerzogene und kühne Mädchen blicken diese Geschöpfchen alle etwas hochfahrend und unsagbar scheu von oben herab, haben alle den großen Mund, den die Erinnerungen verbotener Küsse schmücken, und dieselben verträumten Mongolenaugen, aus denen die Dichter fremdländische Entzückungen schimmern sehen. Nur das stumpfe Näschen legitimiert sie als Europäerinnen, als Nachkommen der liebenswürdigen Damen von Watteaus und Bouchers Gnaden, die die zahmen Lämmer und die ebenso zahmen Schäfer auf köstliche imaginäre Weiden führten.

Was soll ich noch mehr von ihnen erzählen? Daß man sie stellen, legen und setzen kann, wie es gefällt? Daß Lotte Pritzel die erste war, die in größerem Umfange mit Wachs, Seide, Spitzen und Perrücken zu dichten begann? Das möge denn noch hier verzeichnet sein. — W. M.

EDLES MATERIAL lechzt nach der kundigen Hand, die seine heimlichsten Reize entfalte, seine Tugenden zum Erstrahlen bringe. In den nobelen Hölzern, Metallen, Glasflüssen, dem Leder oder dem Stein schlummern Schönheitswerte, die man erahnt, selbst wenn der nachlässige Bearbeiter keine Mühe aufgewandt hat, sie den Sinnen offenbar zu machen.

Doch ist es nicht Verbrechen an der von der Natur reich bedachten Materie, wenn ihre innerliche Schöne brach liegen bleibt wie ein ungepflügter Acker? Von dieser Schuld können wir uns nicht ganz frei sprechen. Wohl haben wir es dahin gebracht, daß mit Freude und Eifer kostbares Holz, Gold, Silber, Marmor, strahlendes Leder und reine Stoffe verwendet werden. Aber wer wollte leugnen, daß diese Dinge zumeist primitiv und unveredelt bleiben. Und wer möchte bestreiten, daß dieser Verzicht auf eine liebevolle Durchgestaltung beinahe als Materialvergeudung erscheint. Man betrachte doch eine alte Gemme, eine Schnitzerei aus früherer Zeit oder eine japanische Bronze. Durch Fleiß und Können ist da der Urstoff aufgehöht zu unerhörter Kostbarkeit. Das Gesetz der Natur ist erfüllt, und der Mensch betrachtet entzückt das so entstandene Werk. P. WESTHEIM.

LOTTE PRITZEL – MÜNCHEN. Puppen für die Vitrine.

KLEINE KUNST-NACHRICHTEN.

DEZEMBER 1910.

DEUTSCHE GRAPHISCHE AUSSTELLUNG IN LEIPZIG. Die graphische Ausstellung im Deutschen Buchgewerbehaus enthält Arbeiten von fast allen bedeutenden modernen Graphikern. Beinahe 800 Blätter sind ausgestellt, die aus nicht viel weniger als 3000 eingesandten Arbeiten ausgewählt wurden. Die Aufstellung ist in der Weise getroffen, daß die verschiedenen Schulen und die in den verschiedenen deutschen Kunstzentren lebenden Künstler zusammengestellt sind und dadurch einheitlich geschlossene Gruppen entstehen, von denen jede für sich sehr gut zur Geltung kommt. Der Leipziger Schule ist relativ viel Platz eingeräumt, bei ihr sind auch die drei neuen Blätter von Klinger aus dem Zyklus „vom Tode II" ausgestellt. In der Dresdener Koje dominieren als Meister der Radierung O. Fischer und W. Zeising, dabei als bekanntester Vertreter von Weimar L. v. Hofmann, der durch seine wundervollen Studien hauptsächlich wirkt. Die Münchner Gruppe ist sehr gut vertreten. Farbenholzschnitte sind hier in besonders großer Anzahl zu sehen (H. Neumann, W. Klemm und C. Thiemann, Hammer, Heine Rath u. a. m.). Dann Radierungen von W. Geiger, Joseph Uhl, Ed. Scharff, F. W. Preuss, Waentig u. a. m. In der den Berliner Künstlern eingeräumten Koje lenkt vor allem Käthe Kollwitz das Auge auf sich und E. Wolfsfeld. Ganz hervorragend kommt Orlik zur Geltung, daneben Fritz Lederer und H. Zille. Als eine Art von Wanddekoration sind nicht ohne farbigen Reiz die Holzschnitte von M. Melzer, etwas sehr brutal nehmen sich daneben die Holzschnitte von M. Pechstein und der Dresdener Vereinigung „Brücke" aus, die ähnliche Ziele verfolgen. Auch E. Nolde gehört in diese Gruppe. Von den Worpswedern ist Hans am Ende und H. Vogeler sehr gut vertreten. Hamburg repräsentiert ausgezeichnet A. Illies, dabei noch Kalckreuth, von denen beiden sehr viele ältere und neuere Arbeiten ausgestellt sind. Die kleineren Kunstzentren sind in dem Eckraum zu studieren. W. Thielmann schildert das hessische Bauernleben, tüchtige Porträtradierer sind W. Giese und R. Winkel in Magdeburg. Frankfurt vertritt W. Steinhausen, die Karlsruher vor allem H. v. Volkmann, W. Conz, Kampmann u. a. m., Stuttgart Carlos Grethe, Eckener, Hollenberg und Reifferscheid. Von Amandus Faure sind eine Anzahl hübscher neuer Blätter ausgestellt, ebenso von A. Schinnerer und von H. Meid, die als originelle künstlerische Persönlichkeiten hervorragen. — SCH.

BERLIN. Als „Künstlerbund für Glasmalerei und Glasmosaik" hat sich in Berlin eine Vereinigung aufgetan, der die auf diesem gewerblichen Sondergebiet bewährten Kräfte wie Paul, Behrens, Geßner, Pechstein, César Klein, Becker-Tempelburg, Billing, Müller-Steglitz u. a. angehören. Das Ziel des Bundes ist, Publikum und Architektenschaft über die dekorativen Möglichkeiten einer architektonisch disziplinierten Glasmalerei aufzuklären, was durch Ausstellungen, Publikationen und dergleichen Veranstaltungen geschehen soll. Als Werkstätten haben sich diesen Künstlern Gottfr. Heinersdorff und Puhl & Wagner angeschlossen. Die erste Ausstellung wird im Januar im Folkwang-Museum zu Hagen stattfinden. W.

HANNOVER. Die Herbstausstellung bestätigt, was schon im vergangenen Jahr festzustellen war: einen Aufstieg. Beim Hängen wurde das Prinzip der Kollektion durchgeführt; wir treffen die Werke der einzelnen Künstler beisammen und können uns so leichter ein Urteil bilden. Die einzige Möglichkeit, größere Ausstellungen zu überschauen. Allerdings eine Gefährdung aller Manieristen und Halbstarken. An diesem Prinzip stirbt unreparierbar der Dilettantismus, auch der professionell gewordene. Hannover Stadt und Land weist treffliche Künstler auf, reife und aussichtsreiche. Zu den besten gehört Carl Jörres; seine Landschaften sind der kultivierte Extrakt einer malerischen Melancholie, sie sind mit gefügigem Pinsel, weich und sinnlich, mit überzeugender Unbestimmtheit hingestrichen. Tappert und Bengen sind als Berliner Neu-Secessionisten gut bekannt. Bengen wird gut tun, sich dem Einflusse Ludwig von Hofmanns möglichst zu entziehen, Tappert pflegt ganz mit Recht einen dekorativen Geschmack. Sein Gefühl für Valeure und seine Tendenz nach Effekten ist sympathischer als die ein wenig grelle Koketterie Rudolf Webers. Georg Tronnier malt mit sicherem Geschmack lebenswahre Bildnisse. Carl Weidemeyer ist ein geistreicher, sehr geschickter Illustrator und Flächendekorateur. In diesem Temperament mischt sich Beardsley und Goya, Walser und Thoma. Die Konkurrenz um den Duve-Brunnen hatte das seltene Ergebnis, daß die drei ausgesetzten Preise den Arbeiten des Bildhauers Herting zufielen. Und, wie festgestellt sein muß: mit Recht. Herting ist zur Zeit weitaus der beste Plastiker der Leinestadt. Seine Entwürfe achteten der seltenen Geschlossenheit des vorgesehenen Platzes, sie unterwarfen sich der horizontalen Tendenz der

HESSISCHE SPIELSACHEN. ARCHE NOAH, LANGHOLZ-FUHRWERK, PFERD.

WERKSTÄTTEN VON PROFESSOR CONR. SUTTERBURG BREUBERG IM ODENWALD.

HESSISCHE SPIELSACHEN. SCHAFHERDE, GÄNSEHERDE, PLANWAGEN, SCHAUKELPONY.

WERKSTÄTTEN VON PROFESSOR CONR. SUTTER-BURG BREUBERG IM ODENWALD.

umgrenzenden Architektur; sie wahrten dennoch ihre plastische Selbständigkeit und verhießen gerade darum dem Raum ein edles Zentrum, eine Verankerung. Solches zu leisten aber ist die spezifische Aufgabe eines an der Straße stehenden Denkmals oder Brunnens. – BREUER.

✿

CÖLN. Im Walraff–Richartzmuseum treffen wir jetzt eine bereits beachtenswerte Galerie moderner Bilder. Es ist überaus erfreulich, die Reihe der Erwerbungen und Geschenke aus den Jahren 1909 und 1910 zu überschauen. Da gibt es: von Slevogt den „Französischen Dragoner", ein Meisterstück in gelb–grün–weiß; von Liebermann das „Selbstporträt" mit der Palette und eine „Judengasse" der letzten Periode; von Uhde die „Mädchen im Garten"; dann E. R. Weiss, Deusser, Liesegang, Pfuhle, Klarenbach. Aber auch Gauguin und van Gogh sind mit reifen Werken vertreten. – Von den Bauten der letzten Zeit ist das „Gerionshaus" von Moritz, sind einige Geschäftshäuser von Mülfer–Erkelenz zu loben. Beide Architekten streben nach dem Typus des Kontor- und Cityhauses, wie er in Hamburg bereits wuchs. Dabei ist festzustellen, daß Moritz seine Neigung, den Stein plastisch zu erweichen, wie beim Stolberghaus, aufgegeben hat und die gesündere Art, mit der er durch sein Bankhaus in Bielefeld einen schönen Erfolg gewann, energisch fortentwickelt. Um den Südpark herum werden jetzt auch bessere Einfamilienhäuser gebaut; man sieht auch hier Früchte unseres reformatorischen Mühens. Freilich, ein so köstliches Werk wie das Haus Feinhals, das letzte Geschenk Olbrichs, sucht man rings umher vergeblich. – BR.

✿

MAGDEBURG. Im Oktober d. J. ist der erste Teil der neugegründeten Gartenstadt Hopfengarten, etwa 50 Häuser, bezogen worden. Als eine der ersten Früchte der deutschen Gartenstadtbewegung ist Hopfengarten unter schneller Überwindung aller einem so neuartigen Unternehmen entgegenstehenden Schwierigkeiten in diesem Sommer entstanden. Die Besiedelung geht nun Stück um Stück vorwärts, so daß man jetzt bereits vollständige Straßenbilder vorfindet. Das fast ebene Terrain erlaubte eine sachliche Bebauungsart: nach ihr sind die Straßen den Grundstücken angepaßt, nicht umgekehrt. So kommt es, daß nicht nur jedes Haus – denn es handelt sich ausschließlich ja um Einfamilienhäuser – überall die beste Sonnenlage erhalten hat, sondern daß der Gesamteindruck trotz aller Verschiedenheiten der Bauten ein einheitlicher geworden ist. Die neuere Städtebaukunst hat bei uns noch nicht viele Beispiele, in denen mit sachlichen Voraussetzungen ein künstlerischer Eindruck erzielt wird; und es fällt ganz besonders schwer, die Geschlossenheit der Raumwirkung mit Kleinhäusern zu erzielen. Eine solche aber ist hier von dem Bauleiter Amelung erreicht durch die Bedingung, den Platz jedes Hauses selber anweisen zu können. Die Ansichten der Siedlung halten sich fern von allen malerischen Willkürlichkeiten und bieten doch anheimelnde feine Eindrücke. Es kommt hier, wie bei aller Städtebaukunst, in erster Linie nicht so sehr auf die Gebäude selbst an, als auf den Bebauungsplan. Die Häuser sind allerdings teilweise zu Baugruppen zusammengelegt, aber auch die einzelstehenden ordnen sich dem Raumbild unter. Es sind anspruchslose, hellfarbige, mit roten Dächern gedeckte Häuschen, deren Wohnlichkeit ihr größter Schmuck ist, und wie sie in England den Typus bilden, bei uns etwa Tessenow zu bauen versteht. P. F. SCHMIDT.

✿

ELBERFELD. Die Bergische Kunstgenossenschaft hatte im Elberfelder Museum eine freundliche Ausstellung veranstaltet. Das Niveau war ein Beitrag zu der Beobachtung, daß die Provinz während der letzten Jahre dem Berliner Glaspalast in die Flanke rückt. Besondere Aufmerksamkeit verdient Gustav Wiethüchter aus Barmen. Er hat sich von van Gogh anregen lassen, weiß aber sein Eigenes zu wahren. Ein Bild, auf dem der blutrünstige Sport des Hahnenköpfens betrieben wird, überraschte durch die groteske Brutalität des linearen Ausdrucks. Für das Problem des Gegeneinander und des Parallelismus von scharf gespannten und mit Energie geladenen Gliedmaßen, die säbelnden Arme der Vogelhenker oder die festgestemmten Beine der Schnitter in einem Ährenfeld, scheint Wiethüchter sich besonders zu interessieren. – Ausgezeichnete Buchbinder-Arbeiten macht Johannes Rudel aus Elberfeld. Seine Handvergoldungen zeigen die geschickte Verwendung selbstgeschnittener Stempel und meiden das Ärmliche nicht minder als den Überfluß. – Rudolf Wolff aus Solingen graviert Stahl und schlägt Kupfer mit gutem Gefühl für das Material und für die Meisterstücke des siebzehnten Jahrhunderts.

✿ BR.

DARMSTADT. Eine Ausstellung Hessischer Spielsachen aus den Werkstätten von Professor Conrad Sutter in Burg Breuberg zeigt mancherlei Wertvolles und Empfehlenswertes. Einige Proben auf vorstehenden Seiten. Sutter betrachtet das Spielzeug als eine ernste Sache, die dem Kinde vernünftige plastische und bildliche Eindrücke geben soll. So sind denn die Figuren in kerniger Schnitztechnik aus dem Vollen herausgearbeitet, und alles Wesentliche ist unter Vermeidung des Nebensächlichen gegeben. Dadurch unterscheiden sich die Sutterschen Spielzeuge vorteilhaft von anderen modernen Erzeugnissen, die nicht selten nur künstlerische Spielereien sind.

»ANGORA-KATZE«, PHOTOGR. AUFNAHME VON ANNA HERTH.
LEHR- U. VERSUCHS-ANSTALT FÜR PHOTOGRAPHIE, MÜNCHEN.

GUSTE HERTEL MÜNCHEN. Photogr. Bildnis: »Lautenspielerin«

ERZIEHUNGSSTÄTTE FÜR KÜNSTLERISCHE PHOTOGRAPHIE.

VON DR. M. K. ROHE—MÜNCHEN.

So süßsauer sich auch die Pariser, echt französischer Selbstliebe gemäß, gegen die Ausstellung unseres Münchner Kunstgewerbes im Herbstsalon verhalten haben, an einer Stelle spendete man ihr doch hohes und einmütiges Lob — vor den Schülerarbeiten der K. Kunstgewerbeschule und der städtischen Gewerbeschulen. Die vorliegenden Resultate fanden staunende Bewunderung, nicht weniger aber auch die Organisation, die sie ermöglicht hatte. Diese Anerkennung einer Vertretung unseres künstlerischen Erziehungswesens von seiten des Auslandes regt zur Betrachtung an, wird doch bei uns heute viel über künstlerische Erziehungsfragen hin- und herdebattiert. Eine Beobachtung drängt sich ohne weiteres auf. Während unsere Kunstakademien von Tag zu Tag an Bedeutung verlieren, steigert sich die Beachtung, die die kunstgewerblichen und gewerblichen Schulen finden, fortwährend. Die Jahresausstellungen der letzteren übertreffen die der ersteren, was das Niveau anlangt, durchaus, ja unter den anonym ausliegenden Ergebnissen finden sich — eben weil die Arbeiten aus reiner Liebe zur Sache und nicht schon unter Hinschielen nach dem Effekt, den sie auf das Publikum ausüben sollen, angefertigt sind — oft Leistungen vor, die jene „fertiger Professionisten" weit überragen. Der Grund liegt zweifelsohne in der gründlichen Reorganisation, die genannte Schulen fast allenthalben im Reich und speziell in München innerhalb des letzten Jahrzehntes erfahren haben. Bei ihrem engeren Zusammenhang mit dem täglichen Leben, mit Industrie und Gewerbe hat die Mauserung, in der jene sich befinden, auch auf sie übergegriffen und, wo es ging, hat man Lehrkräfte herangezogen, die mit eigener Tätigkeit mitten im Leben

BRUNISLAW PREIBISZ MÜNCHEN. LEHR- UND VERSUCHS-ANSTALT FÜR PHOTOGRAPHIE.

BILDNIS-AUFNAHME.

stehen und sich als die Besten bewährt haben. — Die Photographie sollte den sich hier abspielenden Prozeß scharf ins Auge fassen. Denn, wie mir scheinen will, sind in ihr derzeitig Ambitionen erwacht, die ihre bisher so glänzenden, weil einer gewissen Keuschheit und Unbewußtheit der Bemühungen entsprungenen Resultate wieder in Frage zu stellen drohen. Und speziell in Deutschland schickt man sich an, auch in sie jenen Dualismus zwischen Kunst und Handwerk zu tragen, der über die Malerei beispielsweise so viel Not und Elend gebracht hat. Man vergißt, daß k e i n e menschliche Betätigung von Haus aus „künstlerisch oder unkünstlerisch" ist, sondern daß nur der Grad ihres Gehaltes sie entweder zur Kunst erhebt, oder in der Niederung des Gewöhnlichen beläßt.

Inmitten der Bedrängnis, die heute über die deutsche Photographie hereinzubrechen droht, berührt es höchst wohltätig, eine Pflegestätte für sie zu wissen, an der alles geschieht, diesen Dualismus ferne zu halten. Es ist dies die L e h r - u n d V e r s u c h s a n s t a l t f ü r P h o t o g r a p h i e, C h e m i g r a p h i e, L i c h t-

EDUARD STEHELIN-MÜNCHEN. LEHR- UND VERSUCHS-ANSTALT FÜR PHOTOGRAPHIE.

BILDNIS-AUFNAHME.

druck und Gravüre in München, ein Unternehmen des „Süddeutschen Photographen-Vereins" das nunmehr auf eine zehnjährige Tätigkeit zurückblickt. Einzig und allein ist es auch hier die treffliche Organisation, die, ein Verdienst ihres Leiters Prof. Emmerich, das Institut zu Zielen hat gelangen lassen, die in dem oben angedeuteten Sinne künstlerisch und auf deutschen Schulen jedenfalls einzig sind. In Befolgung der aufgestellten Lehrpläne geht der Schüler durch einen Drill hindurch, der ihn aus den Fundamenten zum völligen und vielseitigen Herrn über den Handwerksgebrauch werden läßt und es ihm weiterhin ermöglicht, für alle in ihm schlummernden künstlerischen Potenzen zwanglos und auf das natürlichste Objektivierung zu finden. Jede Forcierung ist ebenso vermieden, wie jede unfruchtbare Spezialisierung, an der — die zweite große Gefahr — die heutige Photographie so reich ist. Sehr bezeichnend für den Geist der Solidität und diesmal wahrhaft „deutschen Gründlichkeit" des Institutes scheint mir folgender Einzelfall zu sein: Außer den beiden vorzüglichen Fachlehrern R. Lähnemann und H. Spörl

ist an der Lehr- und Versuchsanstalt auch Frank Eugène Smith tätig, einer der allerbedeutendsten Malerphotographen der Gegenwart, dessen Arbeiten ja auch in diesem Blatte schon ein paarmal einer eingehenden Würdigung unterzogen wurden. Smiths Arbeitsverfahren weist nun einige Eigenheiten auf, die sich (was auch außerhalb der Anstalt geschieht) wohl äußerlich kopieren und zu Effekten benutzen lassen, die wohl augenblicklich wirksam, nie aber im Geiste der wundervollen Smithschen Kunst gelegen sind. Daß unter den Schülern der Anstalt, die, wie ich weiß, für ihren Lehrer Smith begeistert sind, nicht einer sich vorfindet, der in schwächlichem Replizieren der Arbeitsweise des Lehrers sich gefällt, sondern daß alle sich nur bemühen, von dem Geiste seiner Auffassung zu profitieren, spricht mehr wie Bände für die Tüchtigkeit der Lehrmethoden an diesem Institut. Man begreift so auch das Zustandekommen von Edelprodukten photographischer Schöpfungen, wie sie die diesen Zeilen beigegebenen Proben von Schülerarbeiten darstellen. So gut die Reproduktionen auch als Reproduktionen sind, sie können naturgemäß nicht den vollgültigen Eindruck der Originale übermitteln, die schon heute die Sammlungen der wenigen Sammler in Deutschland zieren, die Geschmack genug besitzen, den Kunstwert individueller Photographien richtig einzuschätzen. Professor Emmerich darf mit Stolz auf die Resultate seiner zehnjährigen organisatorischen Tätigkeit an der Lehr- und Versuchsanstalt zurückblicken. — M. K. R.

LEHR- UND VERSUCHSANSTALT MÜNCHEN. BILDNIS-PHOTOGRAPHIE VON EDUARD STEHELIN.

DORA WEISSBREM – MÜNCHEN. LEHR- UND VERSUCHS-ANSTALT FÜR PHOTOGRAPHIE.

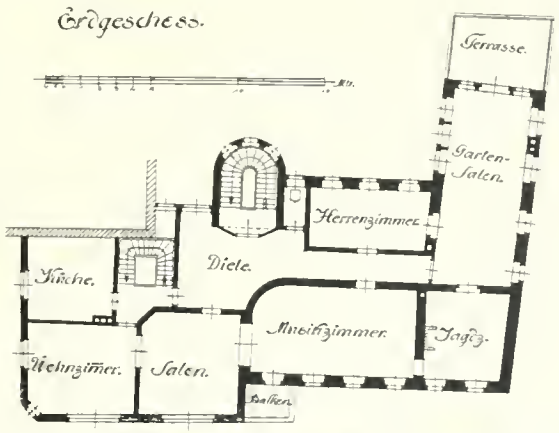
LANDSCHAFTS-PHOTOGRAPHIE.

PROFESSOR EMANUEL v. SEIDL. Haus Kommerzienrat Karl Benker.

DAS HAUS BENKER IN DÖRFLAS.

ERBAUT VON PROF. EMANUEL VON SEIDL.

Die Eigenart Emanuel von Seidls ist nicht schwer zu umschreiben; denn seine künstlerische Richtung steht klar und deutlich umrissen da. Er ist Süddeutscher, das unterscheidet ihn auf den ersten Blick. Er arbeitet nicht wie ein Ingenieur, für den die äußere und innere Form eines Gebäudes ausschließlich eine Konstruktions - Aufgabe bedeutet. Eine Fabrik, die technischen Prozessen dient, und wo jede individuelle Laune ausgeschaltet ist, wo die Arbeit einem einzigen Willen gehorcht, mag mit kühlen Geraden und Vermeidung jeglicher Weichheit wohl bestehen; da schadet nicht einmal eine ins Übermäßige gesteigerte Konsequenz. Aber wehe dem Wohnhaus, das ein solcher Geist errichtet. Der Mensch will einmal zuerst nicht „logisch" noch weniger pädagogisch, sondern behaglich u. geschmackvoll wohnen; er will sich bewegen können u. nicht jeden Augenblick gleichsam von einem Zaun unfreundlicher u. eigensinnig sich vordrängender Härten u. Ecken eingeengt werden. Selbst ein repräsentatives Wohnhaus kann unmöglich jenes Tropfens Liebenswürdigkeit entbehren, ohne



PROFESSOR EMANUEL v. SEIDL—MÜNCHEN. Salon. Blick in das Musikzimmer.

die auf die Dauer auch der straffste Pflichtmensch nicht zu leben vermag. Die „Sachlichkeitskunst" dorthin, wo sie hingehört; zu Hause ist man gemütlich und seinen Gefühlen hingegeben; die berechnende Atmosphäre des Bureaus bleibt vor der Schwelle zurück. Emanuel von Seidls ganze Natur ist solcher Nüchternheit abgeneigt. Seine Anfänge stammen zwar aus dem Barock, aber er hat sich allmählich von dessen Herrschaft befreit; die Liebe für eine malerisch dekorative Gesamterscheinung ist ihm geblieben, ohne daß er jedoch so davon hingerissen wäre, daß er nur Nachdichtungen lieferte. Die klassizistisch-französischen Formen der Bauweise des 18. Jahrhunderts, wie sie neuerdings von der Reichshauptstadt aus sich zu verbreiten drohen, haben ihn nur vorübergehend angezogen. Emanuel von Seidl benutzt wohl auch heute noch da und dort ältere Formen — vielleicht mehr als ein anderer moderner Architekt —, aber meist doch nur so, wie etwa ein Komponist der Gegenwart in einem Musikdrama eine geschlossene Form, ein Menuett, einen Kanon aufgreift, weil er für die Situation kein besseres Gefäß findet und weil die Form selbst dem beabsichtigten Ausdruck entgegenkommt. Emanuel von Seidl ist ein Meister der Situation und sieht in einem kontrastreichen Farbenaufbau der Innenräume ein Hauptmittel der Wirkung. Grundsätzlich verwendet er entschiedene Töne

PROFESSOR EMANUEL v. SEIDL – MÜNCHEN. Salon im Hause Benker – Dörflas.

und moderne Harmonien, die ihren Ursprung in unserer Kultur haben; weder alte Paläste und Bilder, noch seltsame Bauernstickereien haben daran Anteil. Zweifellos sind sie beeinflußt von der Farbenanschauung der jüngeren Münchner Malergeneration. Dies ist überaus begrüßenswert; denn nur wenn die Architektur im richtigen Sinne von der Malerei lernt, wie die Malerei von der Baukunst, erst dann wird allmählich eine einheitliche Gesamtwirkung entstehen.

Seidls Eigenschaften treten auch bei Aufgaben bescheideneren Umfanges hervor, wie bei dem Umbau des Hauses Karl Benker in Dörflas gegenüber Marktredtwitz, wo dem Architekten von vornherein gewisse Grenzen gezogen waren. Eben deshalb verdienen diese Arbeiten Interesse. Wie sympathisch und traulich liegt dieses Haus in der fränkischen Marktstraße mitten unter den übrigen Gebäuden der Reihe: nicht fremdartig, nur eben stattlicher als die andern, dominierend, vornehm, aber ohne eine strenge, abweisende Miene zur Schau zu tragen; man sieht sofort, es ist die Wohnung eines bedeutenden, mit der Gegend eng verwachsenen Mannes. Art, Einteilung und Abmessungen der Wohnräume im Erdgeschoß, wie sie dieses Heft zeigen, verraten einen kräftigen, dabei eleganten Lebenstypus: den größten Raum nehmen das Musikzimmer mit Flügel und Orgel und der

Gartensalon ein. Die Zimmer kontrastieren untereinander in Form und Farbe; sie sind so angelegt, daß diese Elemente einander heben und steigern sollen. Da und dort wurden die Ecken abgeschrägt oder abgerundet, die Wände leicht aus dem Rechteck gerückt, um aus der Wohnung den Todfeind aller Behaglichkeit, die Monotonie, zu vertreiben. Die verschiedene Größe und Farbenstimmung der Zimmer bezwecken einen angenehmen Rhythmus.

Das Wohn- und Speisezimmer mit seinen eingebauten Möbeln, dem soliden Büfett in hellfarbigem Eichenholz setzt behäbig, ohne Prunk ein; die weiße Balkendecke im altenglischen Sinn verleiht ihm etwas Patrizierhaftes. Mit dem etwas kleineren Salon wechselt die Stimmung; er ist mit dem Hauptraum, dem Musikzimmer, durch eine breite Türöffnung verbunden und kann zum Zuhören benutzt werden. Das geheimnisvolle Dunkelblau der Wände mit dem Mahagonischrank, gehoben durch den grauen, das ganze Zimmer füllenden Belag und verschiedene Kissen in kühlen, rosafarbenen Tönen, bereitet gleichsam für die Musik vor, die im nächsten Raum entsteht. Hier herrscht Helligkeit und Klarheit: vier funkelnde Kristallüster, die das voll hereinflutende Licht auffangen und zerlegen, das Silber der Orgelpfeifen, die hoch hinaufgeführten hellen Marmorwände, der quadrierte Teppich — alles beabsichtigt eine liebenswürdige Gehobenheit, eine festliche Stimmung der Musizierenden und der Hörer. Durch eine kleine Türe hinter der Orgel schlüpft man in das kleine Jagd- und Kneipzimmer, in dem der Geist der Erde wieder zu seinem Rechte kommt. Warmes Zirbelholz, der Backsteinkamin, bewegte eiserne Beleuchtungskörper geben neben den Jagdtrophäen dem gewölbten Raum sein charakteristisches Aussehen. Wie das Musikzimmer den Salon, so soll das folgende Gartenzimmer als Übergang zum Freien das Jagdzimmer steigern: leicht und fröhlich ist hier das Ganze gedacht: ockergelbe Wände, die durch schönfarbige, geschickte Stilleben Obermayers betont werden, weiße Vorhänge, an der Decke in barocker Kartusche ein an die Lieblingskunst des Hauses erinnerndes Gemälde von August Fricke, ebenfalls im barocken Sinne empfunden, Korbmöbel, zarte bewegliche Tischchen, Blumen- und Blattpflanzen (darunter allerdings auch die, wie es scheint, unausrottbare Palme) und vor allem eine schon ans Freie mahnende Überfülle von Licht. Getrennt von diesen, dem Zusammensein der Familie gewidmeten und deshalb untereinander verbundenen Räumen liegt das Herrenzimmer mit kanellierten Wänden und Kirschbaum-Möbeln, etwas gehaltener, wie es sich für den Herrn des Hauses gebührt, aber weit entfernt von der kahlen Geschäftsmäßigkeit eines Bureaus. Alles in allem darf das Haus als das Muster eines bürgerlichen, kultivierten Hauses gelten, dessen ruhige Formensprache sich von altertümelndem Prunk ebenso wie von unangemessener Kühle freihält und den Bewohnern eine heitere und vornehme Stimmung bereitet. K. MAYR.

HEIMATKUNST.

VON DR. EMIL UTITZ—ROSTOCK.

„Heimatkunst!" das ist die stürmische Forderung weiter Kreise; das Banner, um das sich viele scharen; das Feldgeschrei, mit dem sie in den Kampf ausziehen gegen abweichende Kunstanschauungen und Kunstwerke, die anderen Grundlagen entwachsen sind. Wir aber wollen uns nun weder von diesem Schlagworte blenden, noch auch von der Erbitterung seiner Gegner hinreißen lassen, sondern ruhig und nüchtern prüfen, was denn die Tatsachen — auf die kommt es ja doch letzten Endes allein an — zu der Frage der „Heimatkunst" sagen; sie sollen hier die Richter sein, auf deren Urteilsspruch wir hören.

Worin das eigentliche Wesen des Kunstgenusses besteht, darüber sind ja heute die Ansichten noch recht sehr geteilt; aber insoweit herrscht doch Einigkeit, daß man in allen ernst zu nehmenden Kreisen deutlich erkannt hat, den unmittelbaren Zweck der Kunst bilde ein eigentümlich genießendes Verhalten, eben die ästhetische Lust. Und diese Gefühle erhalten ihre charakteristische Note dadurch, daß sie nicht dem Reich der wirklichen Dinge zugewandt sind, sondern der bunten und reichen Welt der Erscheinungen, die der Künstler vor uns entrollt; es sind Freuden an dem Werte der Vorstellungen; ein „interesseloses Wohlgefallen" — wie bereits Kant sagte — „interesselos", weil die „Wirklichkeitsfrage" gar nicht gestellt wird und infolge dessen auf das Praktische gerichtete Begehrungen nicht eintreten können.

Jedenfalls kann es nicht unmittelbarer Zweck der Kunst sein, außerästhetische Wirkungen zu zeitigen, etwa intellektuelle Freuden, ethische Befriedigung, religiöse Weihe usw. Treten viel-

leicht diese Ergebnisse auf, so sind es eben Nebenerfolge, gleichsam Zugaben, die sich mittelbar einstellen, während die ästhetische Lust stets den Haupterfolg bildet oder wenigstens bilden soll; sie ist auch der Wertmaßstab, den wir an die Kunstwerke herantragen; und wir müssen dagegen Stellung nehmen, wenn man außerästhetische Gesichtspunkte der Beurteilung von Kunstwerken zu Grunde legen will; es ist dies ebenso töricht, wie wenn man eine Maschine lediglich nach ihrer äußeren Erscheinung und nicht vor allem nach dem Grade ihrer praktischen Tauglichkeit abschätzen würde. Daß eine Maschine auch schön sein kann, ist eine willkommene Zugabe, ein erwünschter Nebenerfolg. Ihr eigentlicher Wert aber wurzelt in der Arbeit, die sie zu leisten vermag. Ähnliches gilt nun von der Kunst: erregt sie außerästhetische, günstige Wirkungen, sind dies eben auch willkommene Zugaben, erwünschte Nebenerfolge; aber ihr eigentlicher Wert als Kunstleistung liegt begründet in der ästhetischen Lust, die sie zu erwecken im Stande ist.

Nach diesen allgemeinen Erörterungen können wir uns nun der besonderen Frage der Heimatkunst zuwenden; in der Hoffnung, daß die einleitenden Betrachtungen uns den Weg zu ihrem Verständnis gebahnt und erleichtert haben. Denn wir sehen jetzt wohl ohne weiteres ein, daß es nicht eigentlicher Kunstzweck sein kann,

PROFESSOR EMANUEL v. SEIDL—MÜNCHEN. Herrenzimmer im Hause Benker Dörflas.

PROFESSOR EMANUEL v. SEIDL MÜNCHEN. Atelierraum im Hause Benker—Dörflas.

in uns die Liebe zur Heimat zu erhöhen, das nationale Empfinden zu kräftigen, besondere Eigentümlichkeiten unseres Volkstums zu pflegen usw. Daß dies alles Werte sind, will ich nicht bestreiten; aber unbedingt muß ich bestreiten, es sei letzter und höchster Zweck der Kunst, gerade zur Erfassung dieser Werte uns zu erziehen; denn ästhetische Freuden stellen sie sicherlich nicht dar. Mit dem nämlichen Rechte könnte man behaupten, Sache der Kunst sei in erster Linie ethische Heranbildung oder Stärkung religiöser Gefühle.

Also in diesem Sinne müssen wir „Heimatkunst" als Tendenzmache ebenso ablehnen, wie alle andere Afterkunst, die unmittelbar andere Zwecke verfolgt, als ästhetische. Aber dies ist auch nur die plumpste und geradezu törichtste Form, in der die Forderung nach einer „Heimat-

PROFESSOR EMANUEL VON SEIDL.
GARTENSALON IM HAUSE BENKER DÖRFLAS.

kunst" erhoben wird; in anderer Gestalt eignet ihr allerdings ein gewisser Wahrheitsgehalt, nur daß die Verkünder dieses Schlagwortes sich meist nicht dessen bewußt sind, daß hier verschiedene Bedeutungen streng auseinander gehalten werden müssen, um nicht Sinn und Unsinn bunt durcheinander zu werfen und damit lediglich Verwirrung zu stiften, statt Klärung und Förderung.

So könnten z. B. scharfsinnigere Verfechter der „Heimatkunst" geltend machen, ihnen handle es sich gar nicht in erster Linie und hauptsächlich um ästhetische Werte und möglichst reiche Kunstgenüsse, sondern die Ausbildung einer verständnisvollen Heimatsliebe und nationaler Eigenart bedeute ein so hohes Gut, das mit allen Mitteln anzustreben es sich wahrlich verlohne. Der Weg, der am sichersten nun zur Erreichung dieses Zieles leite, gehe durch das Reich der Kunst, ähnlich wie die katholische Kirche die Kunst sich dienstbar machte, um mit stärkerer, zwingenderer Gefühlsgewalt auf die Herzen des Volkes einzuwirken; so könne auch die Kunst ihre Kräfte dieser Aufgabe

PROFESSOR EMANUEL v. SEIDL–MÜNCHEN. Speisezimmer im Hause Benker Dörflas.

PROF. EMANUEL von SEIDL MÜNCHEN.
KAMIN-ECKE IN NEBENSTEHENDEM KNEIPZIMMER.

PROFESSOR EMANUEL von SEIDL.
KNEIPZIMMER IM HAUSE BENKER - DÖRFLAS.

weihen. Und die Kunstwerke wurden doch dadurch nicht schlechter, nicht geringer, daß sie kirchlichem Geiste entwuchsen und zur Verbreitung und zur Verherrlichung dieses Geistes in ihrer Weise beitrugen. Wir bewundern ja noch heute die himmelstürmende Gewalt gotischer Dome, verehren die mittelalterliche Holzplastik, eine der reinsten Äußerungen innigen Glaubens und keuscher Verinnerlichung, und stehen gefesselt vor der reichen Reihe herrlicher Meisterbilder, welche die erhabenen Geschehnisse des alten und neuen Testaments in stets neuen Gestaltungen uns vorführen. Warum sollte es dann der Kunst nicht glücken, aus dem Geiste heraus prächtige Werke zu gebären, der erfüllt ist von Liebe zur Heimat und zum eigenen Volkstum?

Ich glaube, daß uns die Antwort auf das Vorgebrachte nicht schwer fallen kann. Sicherlich wurden die Kunstwerke dadurch nicht schlechter, daß sie kirchlichem Geist entwuchsen; aber Kunstwerke sind sie eben nicht darum, weil sie religiöse Motive darstellen, sondern weil die Darstellung künstlerische Werte zeitigte, also einen ästhetischen Genuß ermöglichte. Und gleiches gilt von den Werken, die sich die Aufgabe stellen, Liebe zu Heimat und Volkstum zu verbreiten. Dies bedingt keineswegs ihren Kunstwert, sondern ihre Fähigkeit, ästhetische Lust zu entfachen. Deswegen erscheint es nun im höchsten Grade bedenklich, die gesamte Kunst auf eine Aufgabe gleichsam festlegen zu wollen, noch dazu auf eine Aufgabe, die letzten Grundes eine außerkünstlerische, außerästhetische ist. Es geht nun einmal nicht an, die Kunst in eine bestimmte Bahn einzwängen zu wollen; will man sie wirklich fördern, muß man ihr auch volle Entwicklungsfreiheit lassen und sie in keiner Weise knechten. Was zu bekämpfen ist, ist schlechte Kunst; und nicht Kunstwerke, die andere geistige Strömungen wiederspiegeln, als diejenigen, die man gerade auf den Schild erhebt und die doch nur eine zeitlich und örtlich bestimmte Geltung besitzen. Was

PROFESSOR EMANUEL V. SEIDL—MÜNCHEN. Garderobe im Hause Benker Dörflas.

ALTE BLUMENSCHALE. NÜRNBERG, HINTER DER VESTE. AUFGENOMMEN VON ARCH. FR. AUG. NAGEL NÜRNBERG.

uns an Kunstwerken besonders schätzenswert erscheint, ist gerade die Art, wie sie alle individuellen Besonderheiten und lokalen Eigentümlichkeiten überwinden, daß allgemein menschliche Werte durch sie zu überzeugendstem Ausdruck gelangen; nur darum stehen heute noch die Meisterleistungen der Antike frisch und leuchtend da, wie am ersten Tage. Je enger nun die Vertreter der „Heimatkunst" die Kunst an die heimatliche Scholle ketten wollen, je weiter ihre Forderungen gehen nach Berücksichtigung örtlicher und zeitlicher Begebenheiten, desto mehr schränken sie den Wirkungskreis der Kunst ein; denn die Kunstwerke, die sich in diesen Rahmen fügen, wenden sich doch nur an eine kleine Minderheit, und die vielen anderen können sie nicht verstehen, denen sind und bleiben sie ewig fremd.

Hier könnten nun manche allerdings einen Einwand erheben: die berühmten Maler des Dachauer Moores oder der Worpsweder Heide, die Schule von Barbizon oder auch Leistikow, der Maler der Grunewaldseen; sie waren doch alle in gewissem Sinne Heimatskünstler, und trotzdem fanden ihre Werke Beifall in aller Welt. Sicherlich, obgleich ich nicht untersuchen will, wieweit es sich bei diesem „Beifall der Allgemeinheit" um eine Modeerscheinung handelt, ähnlich wie man früher nur Alpenlandschaften oder Seestücke bevorzugte. Soweit aber alle Kenner diese Wertschätzung teilten, geht das eben darauf zurück, daß hier allgemein künstlerisch und menschlich Bedeutungsvolles geschaffen ward, daß neue Schönheit unseren durstigen Augen sich enthüllte. Und sollen wir etwa schelten, wenn ein Dürer nach Italien fuhr, schönheitstrunken dort die Wunder romanischer Kunst genoß und so bereichert und geläutert heimkehrte und dann erst seine reifsten Werke schuf? Oder wenn ein Hans von Marées sein Leben damit verbrachte, eine monumentale Malerei zu schaffen, aus der uns ja vielfach italienische Landschaften und italienische Gestalten grüßen? Oder sollen wir unsere jungen Künstler daran hindern, nach Paris und Spanien zu reisen, um an den großen Impressionisten des neunzehnten Jahrhunderts und an Velasquez und Goya zu lernen? Nein, nein, und dreimal nein. Die so sprechen, können es nicht gut mit unserer Kunst meinen; unsere Künstler sind doch keine Droschkengäule, denen man ängstlich Scheuklappen umbinden muß, sondern — wenn wir schon in diesem Vergleiche bleiben wollen — stolze, kühne, rassige Rosse; und

wenn diese Rosse auch scheuen, sich bäumen und ausschlagen, wild toben und toll dahinrasen; immer besser, tausendmal besser als der ewiggleiche, müde, gemessene Schritt. Aber nun ohne Bilder und ohne Vergleich: eine Kunst muß verkümmern, die sich in irgend einer Weise einsperrt, und nur die entwickelt kräftige Lebensmöglichkeiten, die von allen Seiten her Anregungen empfängt und sie kräftig verarbeitet. Man habe nur nicht immer die törichte und unbegründete Angst, nationale Eigenart gehe verloren, wenn ein Künstler seine Heimatsscholle verläßt und den blühenden Reichtum der ganzen Welt zu erfassen trachtet. Nein, die Nation wäre wahrlich wenig wert, die so leicht ihren Charakter einbüßen würde. Ähnlich wäre es, wenn man einem jungen Manne verbieten wollte, mit starken Persönlichkeiten zu verkehren aus Besorgnis, seine Persönlichkeit könnte dabei irgendwie Schaden nehmen. „Persönliches", das so schnell entschwindet, verdient gar nicht diesen Namen; ist aber wirklich eine Persönlichkeit da,

BLUMENSCHALE SCHLOSS THURN

AUFGENOMMEN VON ARCHITEKT FR. AUG. NAGEL-NÜRNBERG.

ALTER SPRINGBRUNNEN. NÜRNBERG-ST. JOHANNIS, NEUTORGRABEN.

EPHEUTOR U. BRUNNENSCHALE. NÜRNBERG-ST. JOHANNIS, JOHANNIS-STRASSE.

GARTENTOR. NÜRNBERG, HINTER DER VESTE.

AUFGENOMMEN VON ARCH. FR. AUG. NAGEL NÜRNBERG. GARTENPLASTIK. ERLANGEN, NÜRNBERGER-STRASSE.

ZWERG-GROTESKEN. NÜRNBERG-ST. JOHANNIS.

AUFGENOMMEN VON ARCH. FR. AUG. NAGEL.

dann wird sie sich nur im Umgang mit anderen vervollkommnen und entwickeln, vertiefen und bereichern, ja sie wird sich dabei immer schärfer und klarer ausprägen.

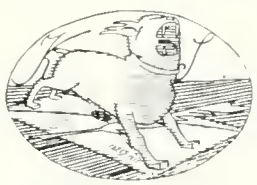
Nun wird es wohl auch an der Zeit sein, wieder vom künstlerischen Schaffen zu sprechen, soweit es zu der Frage der „Heimatkunst" in Beziehung steht. Der Künstler, der aus seiner Heimat heraus gestaltet aus den ihn umgebenden, ihm vertrauten Verhältnissen, läuft nicht so leicht Gefahr, in leere Abstraktionen sich zu verlieren. Bekanntes ist es ja, dem sein Sinn sich zuwendet, und da vermag er eher die in ihm schlummernden ästhetischen Möglichkeiten zum Leben zu erwecken und in seinem Werke zur Darstellung zu bringen. Hier werden wir also dieses Ausgehen von der heimatlichen Scholle als eine günstige Bedingung für das künstlerische Schaffen ansehen dürfen; aber es wäre eine voreilige und ungerechtfertigte Verallgemeinerung, zu wähnen, ohne Erfüllung dieser Bedingungen könnten keine trefflichen Kunstwerke entstehen. Die Erfahrung zeigt ja deutlich das Gegenteil. Viele sehr bedeutende Künstler fanden erst in der Fremde den ihnen gemäßen Stil, und ihre Schaffenskraft erstarkte unter den Anregungen, die ihnen die Fremde bot. Sagten wir, das Ausgehen von der heimatlichen Scholle könne günstige Bedingungen für das künstlerische Schaffen bieten, so ist dies jedenfalls nicht in der Art zu verstehen, daß ein Künstler sich in seinen Kreis einspinnt, alle fremden Einflüsse feindlich abwehrt und sich damit der vielfachen Anregungen beraubt, die ihm die Welt und die Kunst der anderen entgegentragen. Eine derartige Abgeschlossenheit könnte höchstens einen reifen Künstler fördern, indem sie ihn vor Ablenkungen bewahrt und ihm die für sein Schaffen nötige Ruhe und Sammlung gewährt, aber niemals einen jungen Künstler, der erst lernen und sich entwickeln muß. Wir dürfen nicht vergessen, daß z. B. die moderne deutsche Kunst Italien, Frankreich, Spanien, ja selbst Japan viel verdankt und ohne diese Einflüsse, die sie kraftvoll und selbständig verarbeitete, sicherlich nicht auf der Höhe stünde, die sie heute einnimmt.

Wir sollten überhaupt nicht, wenn wir von rasseneigentümlicher Kunst sprechen wollen, unseren Standpunkt so oberflächlich wählen, daß wir lediglich oder in erster Linie auf die Stoffwahl sehen, während sich doch die künstlerische Leistung erst durch die ästhetische Bewältigung des Stoffes offenbart. Und dringen wir so tiefer, dann erkennen wir auch, daß ein Goethe deutsch, kerndeutsch war, selbst als

er seine Iphigenie schrieb, und Böcklin, auch wenn uns aus manchem seiner Werke Italiens blauer Himmel entgegenlacht. Und schließlich kommt es ja unter dem Gesichtspunkt rein künstlerischer Wertung gar nicht darauf an, welche Rasse — im ethnologischen oder völkerpsychologischen Sinne — aus einem Kunstwerke spricht, sondern ob es eben ein gutes oder schlechtes Kunstwerk ist, ob sich eine künstlerisch machtvolle Persönlichkeit uns offenbart, oder schwächlich langweiliges Menschentum. Wir hatten z. B. diesen Sommer in München Gelegenheit, eine Fülle edelster Meisterwerke mohammedanischer Kunst zu bewundern und ließen uns in dem reichen Schwelgen in erlesenen Kunstgenüssen sicherlich nicht durch Untersuchungen stören, wie weit die Eigenart dieser Werke auf Rasseneinflüsse zurückgeht, die uns fremd, vielleicht sogar feindlich und unsympathisch sind. Ich will nicht leugnen, daß es sich hierbei um sehr fesselnde und auch bedeutungsvolle Fragen handelt, wenn man genau und sorgsam all den Beziehungen nachspürt, die von den Besonderheiten der Rasse zu der Ausprägung im Kunstwerke leiten; aber der ästhetische Genießer hat damit unmittelbar nur so weit zu tun, als er vielleicht durch diese Einblicke in fremdes Kulturleben in seinem Genusse gefördert wird; keineswegs darf er aber irgendwie diese Rassenfragen seinen Wertungen unterschieben und etwa zu Behauptungen gelangen, dieser Künstler sei besonders schätzenswert, weil er „deutsch" ist. Dem Kunst-Liebhaber wird man natürlich derartige persönliche Vorlieben gerne gönnen; der eine sammelt nur Gemmen, ein anderer Bronzen; dieser Landschafts-Darstellungen, jener religiöse Bildwerke. Und warum sollte man da nicht auch Kunstfreunden das Recht zugestehen, die Werke vorzuziehen, mit denen sie deswegen ein besonders inniges Band verbindet, weil der nationale Geist, der aus ihnen entgegenschlägt, nachfühlenden Wiederhall findet, oder weil die gleiche Liebe zur Heimat, die sie beseelt, warm und freudig aus den Bildern ihnen entgegenlacht? Hier wäre Rigorosität ungerechtfertigte Intoleranz; aber eine gleiche Intoleranz ist es nun — wie wir bereits erörtert haben —, wenn nun diese persönlichen Vorlieben zur Grundlage allgemeiner Gebote erhoben werden. Dann muß man gegen sie Stellung nehmen als brutale Vergewaltigungen fremder Rechte im Namen persönlicher Neigungen.

So — vorsichtiger gefaßt — und in dem beschränkten Rahmen, den wir abzustecken versuchten, hat nun die „Heimatkunst" ihre volle Berechtigung. Denn wenn es Aufgabe des Künstlers ist, die Schönheit all der unzähligen Dinge, die Welt und Leben in unübersehbarer Fülle darbieten, durch seine Werke zu verherrlichen, warum sollte er nicht auch die Schönheit der Heimat und des heimatlichen Volkes zum Gegenstande sich wählen, warum sollten diese Gegebenheiten nicht im Stande sein, ihn zu seinem Schaffen zu begeistern? Dagegen wird wohl kein Urteilsfähiger irgendwelche Bedenken erheben können; nur muß man sich klar sein, daß es sich hier nur um eine Aufgabe unter vielen anderen handelt, gleichsam um einen einzigen Bezirk im großen Reiche der Kunst. Und man darf nicht verlangen, daß das ganze Reich leide zu Gunsten dieses einen Bezirkes.

Wenn wir uns nun all dessen aber bewußt sind, können wir ruhig die Vorzüge anerkennen, die eine richtig angewandte „Heimatkunst" mit sich bringt, ohne fürchten zu müssen, dabei in einseitigen Dogmatismus zu verfallen. Die Kunst, die an heimatliche Besonderheiten der Landschaft oder der Bevölkerung anknüpft, wird die Augen öffnen für die Schönheiten und charakteristische Eigenart der Umgebung und so reiche Ströme ästhetischer Lust ins Leben tragen. Es entsteht auf diese Weise eine Art „Kleinkunst", die sich nur an einen kleinen Kreis wendet und gar nicht allzu hohe Ansprüche stellt, aber den Alltag verklärt und verschönt, wie der wilde, sich rankende Wein die grauen Wände eines Hauses. Und hier und da wird doch aus diesen bescheidenen Blüten auch eine sich strahlend erheben, deren Schönheit über den Zaun des Gärtchens reicht, dem sie entsprossen. Sie gehört dann der ganzen Welt und ist wohl die edelste Frucht der „Heimatkunst", gerade weil sie die engen Fesseln der Heimat sprengt, und doch ein Stück Heimat in sich birgt. Dies ist der Sinn, in dem ich eine „Heimatkunst" warm befürworte und ihr kräftigstes Gedeihen von Herzen wünsche. —

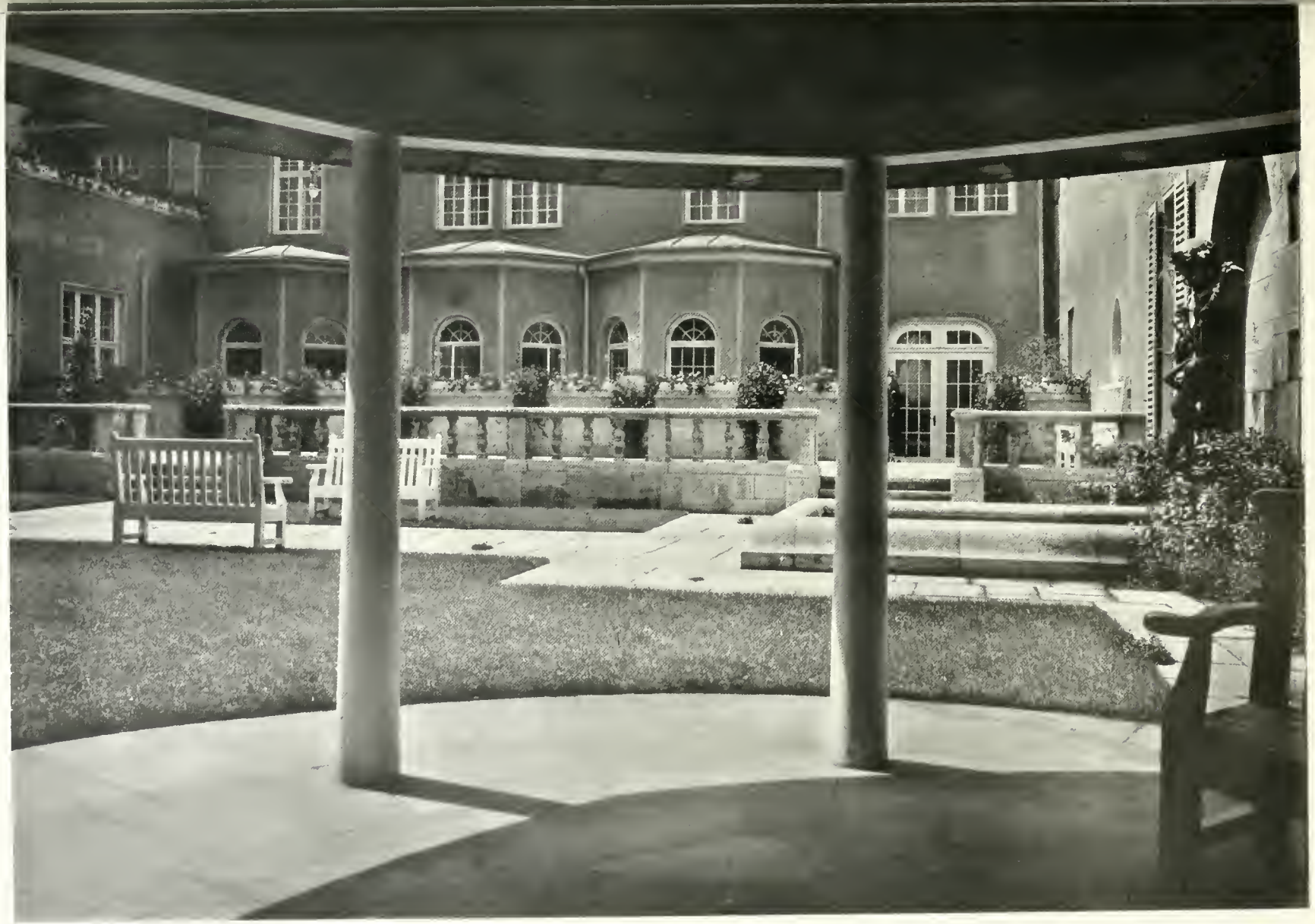
BRIEFSIGNET  WILLY GEIGER.

ARCHITEKT INO A. CAMPBELL MÜNCHEN. Gartenhof im Hotel Continental München.

ARCHITEKT INO A. CAMPBELL—MÜNCHEN.

UMBAU DES HOTEL CONTINENTAL MÜNCHEN.

Der englische Architekt Ino A. Campbell, der in München wirkt, gehört zu denen, deren Arbeiten stets durch ihr künstlerisches Gepräge auffallen. Das versteht sich nicht von selbst. Es gibt beträchtlich viele Architekten, denen die Baukunst nichts weiter, als eine erlernbare Wissenschaft ist. Man kann ein ganz anständiges Haus, ja einen sehr respektablen Palazzo bauen und doch nichts weiter sein, als ein ganz nüchterner Baubeamter. Vielleicht ist es nicht ganz unnötig, das jetzt wieder einmal zu sagen. Wie man in den letzten Tiefstandszeiten der Architektur vergessen hatte, daß diese eigentlich zu den Künsten zählt, so ist man jetzt wieder zu sehr geneigt, auch alles, was ein Architekt mit der Autorität seiner polytechnischen Bildung macht, für künstlerische Arbeit, für Offenbarung persönlicher Werte zu halten. Und das ist falsch. — Das Künstlerische ist etwas anderes, freilich etwas mit Worten kaum faßbares, — doppelt schwer zu fassen, wenn es sich um Werke der Architektur, der Innendekoration handelt. Hier können ja der Empirismus und der klug abwägende Verstand gar vieles schaffen, was ästhetisch befriedigt oder wenigstens nicht verletzt. Zu den Gefahren, die heute den dekorativen Künsten in Deutschland drohen, gehört sogar in erster Linie eine Vorherrschaft des Verstandesmäßigen, des Konstruierten und nicht Gefühlten. – Campbell hat in letzter Zeit einige interessante Umbauten geschaffen und die betreffenden neuen Räume eingerichtet; es sind Räume geworden, in denen seltsam viel wohlige Wärme und heimelige Stimmung wohnt, die sich dabei sehr wohl mit echter Noblesse verträgt. Campbell ist durchaus kein Stilpuritaner, und was seine Arbeiten von sehr vielen anderen, gerade Münchner Leistungen auf diesem Gebiete unterscheidet, ist die künstlerische Freiheit, mit der er sich bewegt. Und noch eins ist eine Besonderheit des Künstlers, eine ererbte-nationale vielleicht: sein Sinn für das Heim, für das Behagen im Wohnraum. Er geht auf das Wesen seines



ARCHITEKT INO A. CAMPBELL – MÜNCHEN.

BLICK AUS DEM GARTENHAUS AUF TERRASSE UND BLUMENHOF.

ARCHITEKT CAMPBELL.

MUSIK-RAUM IM HOTEL CONTI-NENTAL-MÜNCHEN.

ARCHITEKT I. A. CAMPBELL. Tee-Raum im Grand Hotel Continental.

Ausführung: A. Pössenbacher—München. Plastik von Wackerle. Ausführ.: Nymphenburger Porzellanfabrik.

Auftrages in vorbildlichem Grade ein und schafft Räume, die nicht bloß ihm, als dem Architekten, gefallen, sondern sicher auch denen, die sich darin bewegen und aufhalten müssen. — Im „Grand Hotel Continental" hat Campbell durch Anbau einen neuen Saal gewonnen, einen zweiten erweitert, einen großen Hof architektonisch ausgestaltet und eine Flucht von Fremdenzimmern möbliert. Die originellste, glänzendste Leistung bedeutet der neue Tee-Raum, eine Art Gartensaal, mit Licht erfüllt durch fünf hohe Glastüren und auch sonst ganz hell gehalten. Die Wände sind elfenbeinweiß; Festons von Blumen und Früchten aus bunten Fayencen umsäumen die großen Wandfelder; Pilaster aus großen, gleichfalls mit Blumen und Früchten bemalten Fayenceplatten — sie wurden in solcher Größe noch nicht hergestellt — gliedern die Wände; die plastische Türbekrönung mit Füllhörnern auf der einen, der reizvolle Spiegelrahmen über dem Kamin der anderen Schmalseite sind aus gleichem Material. Mit diesem heiteren und bei aller Kostbarkeit doch diskreten Schmuck, den Jos. Wackerle Berlin, entworfen, die Nymphenburger Porzellanmanufaktur ausgeführt hat, eröffnet Campbell der Innendekoration geradezu neue Perspektiven. Hier ist ein Mittel zu reichster, nicht durch das Material an eine beschränkte Tonskala gebundener Farbigkeit gegeben, ein Mittel, das sich noch unendlich variieren und mit andern Dekorationsmitteln kombinieren läßt! Die Sitzmöbel des Saales hat Campbell mit einem Brokat in gebrochenem, feinem Erdbeerrot überzogen, ihre Formen sind hübsch und bequem, ohne Extravaganz. Vielleicht wird man doch bald einmal darauf kommen, daß überoriginelle Sitzmöbel — wie alles Überoriginelle in der Dekoration — überhaupt und immer ignobel sind. Das Ganze dieses Raumes ist mustergültig für seinen besonderen Zweck, mustergültig auch deshalb, weil ein wirklich vornehmes Hotel heute seinen Gästen in der Ausstattung anderes bieten soll als früher: komfortable Wohnlichkeit an Stelle des alten Tapeziererprunkes von Vergoldung und Plüsch. Man

ARCHITEKT I. A. CAMPBELL.

TEE-RAUM IM GRAND HOTEL CONTINENTAL MÜNCHEN. AUSF.: A. PÖSSENBACHER — MÜNCHEN. PLASTIK VON JOS. WACKERLE.

ARCHITEKT I. A. CAMPBELL—MÜNCHEN. Schlafzimmer in Rüsternholz. Grand Hotel Continental—München.
Ausführung: Hofmöbelfabrik Pössenbacher—München.

rechnet jetzt mit dem Geschmack solcher, die auch zu Hause „gut wohnen", nicht mit den reichgewordenen Hinterwäldlern, die sich in der ungewohnten Pracht des Hotelpalastes gelegentlich einmal „fürstlich" und hochkultiviert vorkommen wollen.

Das schönste Hotel ist heute das, in dem sich der Kulturmensch am wohligsten zu Hause fühlt. Unter diesem Gesichtswinkel ist Campbell auch bei der Ausstattung des Nebensaals und der Fremdenzimmer vorgegangen. Es ist immer wieder — und in den Kleinigkeiten mit liebevollster Aufmerksamkeit — auf die besonderen Bedürfnisse der Reisenden Rücksicht genommen, als Stil der Räume aber ist der eines geschmackvollen, in seinem Reichtum diskreten Privathauses gewahrt. Die Möbel sind eher zierlich als schwer, die Tapeten geben Farbe, die weißen Decken und Architekturteile das wohltätige Gefühl der höchsten Sauberkeit. Daß eine behaglich stimmende Farbenharmonie überall angestrebt ist, versteht sich von selbst.

Ganz Vortreffliches ist mit der Ausgestaltung des großen Gartenhofs erreicht worden und zwar auf die einfachste Weise. Die einheitlich gestrichenen, in ihrer Asymmetrie malerisch wirkenden Rückfronten der Hotelbauten mit ihren weißen Fensterteilungen, ein paar weiße Spaliergitter, Laden und Gartenbänke, Steinbalustraden und niedrige Mauern aus ungleichmäßigen und im Ton verschiedenen Kalksteinquadern, ein paar große bunte Fayence-Vögel aus Nymphenburg, grüne Vierecke aus Rasen und dazwischen breite Steige aus ungleichgroßen Solnhofer Platten, zwischen deren Fugen Gras und Moos sprießen und im Sommer allenthalben üppige Reihen buntblühender Topfgewächse — das sind die Dekorationsmittel, mit denen eine Gesamtheit von höchst originellem Charakter geschaffen wurde. Ein spitzbedachter Pavillon in der Ecke, eine lustige Brunnennische an der einen Wand beleben das Bild. FRITZ V. OSTINI.

Auf die Veröffentlichung der neuen Arbeiten Ino A. Campbells (50 Illustrationen, Farb- und Sepiatondrucke) im Januarheft 1911 der „Innen-Dekoration" sei besonders aufmerksam gemacht.

LEOPOLD FORSTNER—WIEN. DETAIL EINES FENSTERS DER ZENTRAL-FRIEDHOFS-KIRCHE—WIEN.

AUSFÜHRUNG: CARL GEYLINGS ERBEN—WIEN.

LEOPOLD FORSTNER—WIEN. Detail eines Kirchen-Fensters.

MOSAIK, GLASMALEREI UND MOSAIKVERGLASUNG.

GEDANKEN EINES PRAKTIKERS.

Sowohl die Glasmalerei als auch das Mosaik sind weite Gebiete; erstere findet man bereits im Mittelalter, letztere schon im frühesten Altertum. Beide haben eine riesige Entwicklungsstrecke zurückgelegt und wurden beeinflußt durch rein technische Erfindungen. Der Grundbegriff des Mosaiks ist das Nebeneinandersetzen von verschiedenfarbigen Materialien, und so kann man von Stein-, Glas-, Papier-, Holz-, Ziegel-, Metallmosaik etc. sprechen. Soweit es sich um Außenschmuck eines Gebäudes handelt, kommt jedoch nur unverwitterliches Material, vor allem Marmor in Betracht. Die ersten und ältesten Arbeiten dieser Art sind wohl die orientalischen Fußböden-Mosaiken. Später verwendete man auch Glas und ging daran, auch die Wände und vor allem die Kuppeln mit Mosaik zu schmücken. Bis zum Ende der byzantinischen Zeit war das Mosaik sachlich und künstlerisch einwandfrei. Als man aber dazu überging, gemalte Bilder in Mosaik umzusetzen, wurde das Gebiet überschritten. Was verleiht beispielsweise der Markuskirche in Venedig ihre Weihe? Gewiß nicht die in Mosaik umgesetzten Gemälde, sondern die alten byzantinischen Mosaiken, bei denen man sieht, wie der Künstler die Fläche schätzte, mit der er rechnete und die er mit seinem Werke nicht optisch durchbrechen mochte. Auch der Laie wird das erkennen. Wenn er gesehen, wie ein Mosaik entsteht, wird er auch erkennen, was möglich, was ehrlich, was Auswuchs und Vortäuschung ist. Venedig wird uns als die Pflegstätte des Mosaiks gepriesen. Sie war es; heute ist der Akkordmosaikist, der Mosaikist, der en gros Broschen und Manschettenknöpfe verfertigt, der eigentliche Vertreter dieses Kunstzweiges in Venedig.

Unsere Zeit bietet dem Mosaik neue Möglichkeiten. Die Anregung hierzu gaben die Architekten, die die neuen Materiale, die neuen technischen Errungenschaften künstlerisch zu verwerten wußten. Der Betonbau, an den hier in erster Linie gedacht ist, diese ideale zeitgemäße Bauweise, ist dem Mosaik besonders günstig. Den großen Flächen dient am besten

LEOP. FORSTNER WIEN. KARTON FÜR EIN MOSAIK IN DER SAKRISTEI DER ZENTRAL-FRIEDHOFS-KIRCHE.

LEOPOLD FORSTNER—WIEN. Detail eines Fensters der Zentral-Friedhofs-Kirche Wien.

die flächige Dekoration: das Mosaik, sei es nun Glas-, Stein- oder kombiniertes Mosaik aus größeren Stücken. Die Verwendung von größeren Glasstücken erlaubt eine kräftigere Wirkung zu erzielen, erlaubt billiger zu sein als die alte Art des venetianischen Stiftenmosaiks. Wie sehr das von Oberbaurat Wagner angeregte Plattenmosaik (sichtbar befestigte Glasplatten, Steinplatten etc.) zu schätzen ist, werden später noch gereifte Beispiele zeigen.

Die Glasmalerei betrat ebenfalls Bahnen, die sie nicht der Entwicklung entgegenführten. Die alten Glasmalereien waren in jeder Hinsicht Original-Werke. In frühester Zeit verfertigte der Glasmaler sogar sein Glas selbst, er goß seine Bleiruten und entwarf auch selbst die Zeichnungen zu seinen Werken. Die heutigen Glasmalereien sind dagegen nur besser oder schlechter durchgeführte Kopien nach Zeichnungen fremder Hand. Der Glasmaler von heute ist in der Regel kaum als Künstler zu bezeichnen, er ist in den meisten Fällen leider nur ein Arbeiter. Er wurde die Maschine in Menschengestalt, die heute romanische, morgen gotische und übermorgen gar Rokokofenster nach Zeichnungen macht. Bei aller Wertschätzung der heutigen Glasmalereien darf nicht übersehen werden, daß ein Unterschied besteht zwischen der Arbeit des Glasmaler-Gehilfen und der künstlerischen Glasmalerei; der gleiche Unterschied, den jeder schon erkennt zwischen der Lithographie des Durchschnitts-Lithographen und der Künstler-Steinzeichnung. — In letzter Zeit ist an Stelle der Glasmalerei mehr und mehr die Mosaik-Verglasung getreten. Ihren Forderungen vermag die heutige Arbeitsteilung noch am ehesten zu entsprechen. Das Zuschneiden des Glases nach

den Papierschablonen eines fremden Entwurfs, das Bleien, das Verzinnen sind rein mechanische Arbeiten, die sich ein geschickter Arbeiter während der Lehrzeit gut aneignen kann. Nur das wird von ihm verlangt; er muß genau und solid arbeiten. Er braucht, um einwandfreie Arbeit zu liefern, kein Künstler zu sein, es genügt, wenn er ein gewissenhafter Arbeiter ist.

Unsere Zeit schätzt im allgemeinen die technischen Errungenschaften höher als die künstlerischen; sie schätzt daher auch die gewerbliche Leistung hoch, und ganz mit Recht, wenn gute gewerbliche Arbeit mit guter künstlerischer Arbeit vereinigt ist. Unter Berücksichtigung dessen hat die Mosaik-Verglasung heute mehr Anspruch auf allgemeine Wertschätzung als die Glasmalerei und in den letzten Jahren ist ihr diese auch reichlich zuteil geworden. Über Mosaik, Glasmalerei und Mosaik-Verglasung ließe sich noch vieles sagen. Zusammenschließen lassen sich die künstlerischen Forderungen wie bei jeder Aufgabe der angewandten Kunst: das Material gründlich kennen, die Zeit kennen und das Material durch die Zeichnung nicht umbringen. Jeder Entwurf muß dem Material entsprechen und gänzlich in der Technik erdacht sein. Er darf sozusagen in irgend einer anderen Technik nicht ausführbar sein. — L. FORSTNER.

LEOPOLD FORSTNER WIEN. GLASMOSAIK UND KERAMIK. WIENER MOSAIK-WERKSTÄTTE.

PROFESSOR G. A. BREDOW- STUTTGART. BRUNNENSCHALE IN MUSCHELKALK.

PROFESSOR KOLOMAN MOSER — WIEN. BÜHNENBILD »DER MUSIKANT«. I. AKT.

BÜHNENBILDER U. KOSTÜM-ENTWÜRFE ZU „DER MUSIKANT"

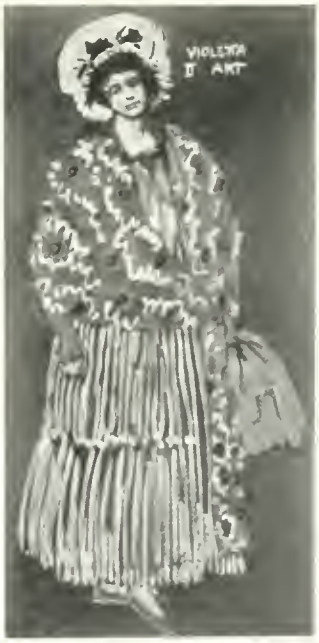
ZWEI AKTE VON JULIUS BITTNER.

Bei Aufführung eines dramatischen Werkes geben die sichtbaren Vorgänge auf der Bühne das Bühnenbild. Es ermöglicht uns, im Verein mit den anderen Mitteln der Dichtung, die ureigene Welt wahrzunehmen, die der Dichter mit seinem Werk geschaffen. — Die Mittel zur Gestaltung des Bühnenbildes sind die Formen, die Farben u. das Licht. So unbegrenzt diese sind, der Inhalt des darzustellenden Werkes bestimmt sie, sowie die Art ihrer Verwendung. Erst innerhalb dieser Begrenzung tritt für den Gestalter des Bühnenbildes die mitschöpferische Arbeit ein. Selbst wenn es sich um Wiedergabe einer in der Natur bestehenden Realität handeln würde, müßte eine, nicht nur die Forderungen der Bühne erfüllende, sondern in erster Linie dem Wesen der Dichtung entsprechende Um- oder Neugestaltung stattfinden. Die Natur bietet stets eine verwirrende Menge von Motiven, es gibt da nur ein einseitiges Verzichten zu Gunsten einer Auswahl jener, die dem Werk dienen, nützen können. Nicht das der Natur nachgebildete, sondern das dem Werk absolut notwendige Motiv gibt dem Bühnenbild Wahrheit. Naturalistik kann die Wahrscheinlichkeit unterstützen, ohne zwingende Notwendigkeit bleibt sie Zutat, Aufputz, Ausstattung. Nicht Realisierung zufälliger Erscheinungsformen der Natur, sondern Versinnbildlichung der vom Dichter im Werk geschaffenen Welt ist Ausgangspunkt und Ziel für die Gestaltung des Bühnenbildes.

Des Autors Forderungen nach einem bestimmten Raum, nach einer bestimmten Zeit für den Rahmen, in dem sich die Handlung abspielen soll, sind Hilfsmittel zur stärkeren Betonung seiner Intentionen. Denselben Zwekken hat das Bühnenbild zu dienen. Der zu gestaltende Raum muß die vom Werk geforderte

Stimmung eindringlichst wiedergeben und dabei die bestmöglichste Spielgelegenheit für die Darsteller bieten. Ob er „möglich" im Sinne einer Realität des wirklichen Lebens oder „richtig" im Sinne einer bestimmten Zeit, ist eine sekundäre Angelegenheit. Er muß vor allem eine Einheit mit der Dichtung geben und dabei selbst eine solche darstellen. — Eine Wand aus Stoff, auf der Bäume gepinselt, kann dem Beschauer

die Vorstellung eines Waldes geben, obwohl Bäume, die erfahrungsgemäß in der Natur hinter- und nebeneinander stehen, in nur einer Fläche dargestellt sind. Nun stelle ich eine Bank nahe davor. Sofort wird der ehedem noch in meiner Vorstellung befindliche „Wald" sich durch die räumliche Bank in eine mit Bäumen bemalte „Fläche" verwandeln. Stelle ich nun vor oder seitlich der bemalten Fläche noch einige gemalte Bäume, so ergibt dies durch seine räumliche Art schon wieder die Illusion des Waldes, ohne daß nun die Bank diesen Eindruck stören wird. Beides, Wald und Bank, besitzen nun in der Art ihrer Darstellung eine gemeinsame Einheit. Ebenso muß der Spieler vor einem flächenhaft dargestellten Wald, durch große Farbmassen oder stark ornamentale Flächen seiner Gewandung, durch besondere Beleuchtung, einen silhouettenartigen Eindruck erwecken. Ganz anders wieder in dem kulissen-



förmig gestellten Wald, wo schon mit einer mehrseitigen Beleuchtung das Körperliche des Darstellers wird betont werden müssen.

Die schönsten Ideen für ein Bühnenbild, ein Kostüm, sofern sie nicht der dem Werke entstammenden Einheit entsprechen, können vermöge ihrer Mannigfaltigkeit verblüffen, eine höhere Wirkung ist ihnen nicht beizumessen.

Bei der Aufführung des Bittnerschen „Musikanten" tadelte jemand, dessen Urteil mir sonst wertvoll, die historisch unrichtigen Kostüme. „Ein Graf um 1780 müsse mit zurückgeschnittenem Rock bekleidet sein, Violetta wäre schon mehr „Directoire", ebenso wären die Diener im zweiten Akt ganz falsch." Ich tröstete mich leicht mit Bittners Musik des Werkes. Die ist auch eins mit der Dichtung und sicher nicht historisch richtig. Hätte der Graf einen richtigen historischen Rock, bei seinem ersten Auftritt hätte jeder Anwesende dieser Wiener

Uraufführung heimlich gedacht: Aha, der Kaiser Josef. — Ein Graf, der für Paris schwärmt (das noch vor der Revolution, daher das 1780), für die Stadt höchsten Genusses, der die Geliebte des Musikanten dorthin entführt, soll der nicht etwa an einen „Sonnenkönig" erinnern? Violetta, die doppelzüngige italienische Sängerin, muß „fremdartig" aussehen in der simplen Musikantentruppe. Die Diener sind Kerle, die auf Befehl des Grafen den Musikanten knebeln, ja mehr, sie knebeln im Sinne der Dichtung die Kunst. Sie veranschaulichen hier die Gemeinheit, nicht historisch richtig angezogene Lakaien des Grafen, sondern Diener des Hasses, rotgekleidete, in schwarze Mäntel gehüllt. Die Einheit der dichterischen Gedanken mit dem zu gebenden Bild steht höher als historischer Trödel. Wichtig war, daß jede Form und Farbe des Kostüms, jede Anordnung einer Tür, eines Fensters unscheinbar Teil hat an dem Spiel.

PROFESSOR KOLOMAN MOSER WIEN. BÜHNENBILD ZU JULIUS BITTNERS OPER »DER MUSIKANT«. II. AKT.

Zu einem Lied, am Spinett gesungen, schuf ich eine Nische. Nicht nur wirkt das für die Handlung wichtige Lied stimmungsrichtiger, das Spinett scheint für die weiteren Szenen, wo es nicht mehr benutzt wird, nicht vorhanden. Einzige Lichtquelle für diesen ersteren Teil des

Aktes bildet gegenüber der Nische ein Fenster. Die Fensterbank desselben ergibt das Podium für den seine Musiker dirigierenden Wolfgang, ohne daß der Beschauer diesen Platz und seinen Zweck vorher störend erkennt. So der Platz am Brunnen im anderen Bild. Erst in der Schlußszene, die daran spielt, wird er augenfällig. Alle Häuser, Stiegen, Tore, Tische, die ebenso wichtig, mußten so angeordnet sein, daß genügend freier Himmel bleibt. Denn wie die Sonne, scheidend, das Spiel des ersten Aktes einleitet, so schließt das Stück mit den ersten Strahlen ihrer Wiederkehr. Und so steht unauffällig jeglicher Teil des Bildes in Einheit mit der Dichtung, wirkt mit, und dadurch darüber hinaus. — Nach Schluß des Stückes sagte eine anwesende junge Dame zu mir: „Ich höre, die Inszenierung wäre von Ihnen, mir fiel nichts dergleichen auf, ich glaubte, das müsse in dem Stück alles so sein." — „Gnädigste, genau das, was ich wollte." — KOLOMAN MOSER WIEN.

FRANZISKA BRUCK BERLIN. Bunter Zinnienstrauß.

FRANZISKA BRUCK–BERLIN.

VON MAX LEHRS DRESDEN.

Mannigfach sind die Wege des guten Geschmacks, die zu den sonnigen Höhen der Kunst führen, lohnend und aussichtsreich, aber abseits vom ausgetretenen Geleise der Heerstraße und einsam. Wer sie erwählt und den hastenden Schwarm der Menge meidet, der blind und taub, nur dem Vordermann folgend, weiter drängt, kommt vielleicht später ans Ziel, aber er wandert in besserer Gesellschaft und hat die stille Freude, den rechten Weg gefunden zu haben aus eigener Kraft.

So ging es Einem oder richtiger: Einer, von der ich hier erzählen will.

Wir reden soviel von Kultur und Kunst: von der „Kunst im Hause", von der „Kunst auf der Straße", von der „Kunst im Leben des Kindes", und es wurde sogar eine Ausstellung von „Studentenkunst" veranstaltet. Aber die „Kunst in der Verwendung der Blumen" hat man, wie es scheint, vergessen. Und doch spielt sie eine so große Rolle oder sollte sie wenigstens spielen, daß man ihr füglich mehr Beachtung schenken könnte, als es tatsächlich bisher geschehen ist.

Schon zur Zeit unserer Großmütter hat es zarte Frauenhände gegeben, die einen Blumenstrauß mit Geschmack zusammenzustellen wußten und die dafür auch eine passende Vase, ein Glas fanden, in denen er am besten zur Geltung kam. Aber das geschah immer nur zur eigenen Freude oder zur Freude der Nächsten, im Herzen des Hauses, unter Ausschluß der Öffentlichkeit. Die Blumenhändler begnügten sich mit der Schaustellung des Rohmaterials; sie überließen die Kunst dem Käufer. Denn man wird nicht ernsthaft behaupten können, daß die in unseren Blumenläden zum Verkauf gestellten Buketts, auch nach Überwindung der schrecklichen Zeiten des Drahtgestells und der papierenen Spitzenmanschette, irgend welchen Anspruch auf künstlerische Bedeutung erheben konnten. Im besten Falle bot man eben gleichartige Blumen, in Bündeln vereinigt, zum Kauf, und ihre graziöse oder farbige Eigenart sorgte dann von selber für die künstlerische Wirkung.

Wie sich auch hierin allmählich ein Wandel vollzog, das hat Lichtwark in seinen dankens-

werten Schriften*) erzählt, und ich selbst habe das Thema im Hinblick auf die lokalen Berliner Verhältnisse vor Jahren schon an anderer Stelle behandelt.**)

Dort hatte ich Gelegenheit, die Berliner auf Franziska Bruck aufmerksam zu machen, die, eine Pfadfinderin, zuerst mit vollem Verständnis für das Wesen und die Eigenart der Blume verstanden hatte, ihr durch Vereinigung nach Form oder Farbe zusammengehöriger Arten, durch feinsinnige Wahl der zur Aufnahme bestimmten Vasen, Töpfe, Körbe oder Schalen künstlerische Geltung zu verschaffen. Seither hat sie den eingeschlagenen Weg weiter verfolgt und die Beachtung immer größerer Kreise des Blumen brauchenden und Blumen kaufenden Berliner Publikums auf ihre stille Tätigkeit gelenkt. Daß sie dabei so ganz ohne Nachfolge geblieben ist, nicht nur in Berlin, sondern, soweit mir bekannt, auch in anderen Städten des deutschen Vaterlandes, erscheint verwunderlich. Aber der Kaufmann ist mehr noch als der Künstler genötigt, dem schlechten Geschmack der

*) „Makartbouquet und Blumenstrauß" (1892) und „Blumenkultus" (1897).
**) „Durch die Blume, ein Beitrag zur Geschichte des guten Geschmacks in Berlin" Zukunft 1907, Nr. 31).

FRANZISKA BRUCK-BERLIN.

MALVEN U. KORB MIT CHRYSANTHEMEN.

FRANZISKA BRUCK BERLIN. Körbchen mit Studentenblumen.

Menge Rechnung zu tragen, wenn er sein Brot finden will; und da es bei ihm in erster Linie nicht auf die Verdienste, sondern auf den Verdienst ankommt, ist es begreiflich, daß er als der Klügere schließlich nachgibt.

Es gehört eine starke Persönlichkeit, eine zielbewußte, künstlerische Überzeugung dazu, wenn man sich wie Franziska Bruck trotzdem durchzusetzen versteht, noch dazu in einer Stadt wie Berlin, die noch niemand als die Stadt des guten Geschmacks, ja nicht einmal als den Vorort einer solchen zu rühmen gewagt hat.

Die Proben, die hier von der Eigenart ihrer Kunst geboten werden, beschränken sich auf Sommerblumen,*) geben aber immerhin eine Vorstellung vom Wollen und Können der Künstlerin, soweit Photographien überhaupt der spröden Farbigkeit zarter Blumenschönheit gerecht werden können. Es sind, wenn man will, Versuche, den graziösen Reiz unserer Blumen, ihre Mannigfaltigkeit und Farbenpracht durch künstlerische — nicht „künstliche" — Mittel zur Geltung zu bringen, d. h. ihre Wirkung durch Anordnung in Sträußen, Kränzen, ja ganzen Naturausschnitten in dafür passenden Gefäßen oder Körbchen zu steigern.

Daß diese Kunst in Japan seit Jahrhunderten gepflegt wird, daß man dort sogar einen bestimmten gesetzmäßigen Schönheitskanon geprägt hat, nach dem für die Pflanzen jeder Jahreszeit nur nach Material und Form ganz bestimmte Gefäße verwendet werden sollen**), darf ich als den Lesern dieser Zeitschrift bekannt voraussetzen. Man hat den Ko-Stil, den Ikenobo-Stil, den Enshiw-Stil, den Hana-No-Moto-Stil, den Shinsho-Stil, den Sekishin-Stil, den Bisho-Stil, den Kodo-Stil, den Seizan-Stil, den Ikenobo-Reizan-Stil und den Rikkwa-Stil. — Sie alle haben ihre Namen von Künstlern erhalten, denen sie ihren Ursprung verdanken, und sie basieren größtenteils auf einer Harmonie der Verhältnisse, des Materials oder der Dekoration. Immer ist das leitende Grundprinzip, die zu arrangierenden Pflanzen mit allen Mitteln der Kunst so anzuordnen, daß

*) Eine Anzahl anderer Kompositionen enthält der vortreffliche Aufsatz von Anton Jaumann im vorigen Jahrgang dieser Zeitschrift (S. 182—188), auf den ich leider erst nach Beendigung der vorliegenden Plauderei aufmerksam gemacht wurde.

**) Für den Frühling Bambusgefäße und langhalsige Bronzevasen, für den Sommer Blumenkörbe, Bronzeschalen und Holztröge, die möglichst viel Wasserfläche zeigen, für den Herbst Vasen in Gestalt von Schiffen und Porzellanvasen und für den Winter kürbisförmige und enghalsige Gefäße.

FRANZISKA BRUCK-BERLIN.

GARTENMOHN IN EINEM SPANISCHEN BAUERN-GEFÄSS

die ideale Silhouette des Ganzen ein auf seine Spitze gestelltes Dreieck füllt, dergestalt, daß die Hypothenuse senkrecht zur Oberfläche des Wassers zu stehen kommt. In einzelnen besonderen Fällen wird dies imaginäre Kompositionsdreieck so gestellt, daß die Hypothenuse wagerecht zu liegen kommt, wenn es sich nämlich um Blumen in hängenden Gefäßen handelt oder in solchen, die nur eine geringe Höhenentwicklung zulassen. Der Künstler will dadurch den Eindruck von Pflanzen hervorrufen, die über Felsränder oder Flußufer herabhängen. Das Arrangement soll im allgemeinen das Anderthalbfache bis Doppelte der Vasenhöhe erreichen, nur bei flachen Schalen gibt nicht die Höhe, sondern die Breite den Maßstab für die Höhe der Blumen ab usw.

Diese mit allen möglichen Kniffen und Mühen verbundene Behandlung der Pflanze, die den Zweigen und Blättern durch Biegen und Rollen den Schein höchster Natürlichkeit und Grazie verleiht, aber den Beschauer doch über das Wesen der abgeschnittenen und zugestutzten Blumen täuscht, ist der Art unserer Künstlerin diametral entgegengesetzt. Sie hat vielmehr unabhängig davon einen neuen Stil für ihre Blumenarrangements geschaffen, der sich auf keinen Kanon stützt, als auf den ihres persönlichen Schönheitsempfindens, ihres Geschmacks. Ihr sind die Blumen, wie sie mir einmal sagte, etwas Persönliches, und sie muß sie daher persönlich behandeln. Sie bedient sich zu diesem Zweck nicht nur der mannigfachen japanischen Bronzevasen, Schalen und Bambusgefäße, sondern zieht auch die keramischen Erzeugnisse der europäischen Kulturländer, ja selbst die Textilindustrie durch die Wahl passender Bauernbänder aus Bayern, Schlesien, dem Schwarzwald und der Schweiz, Österreich, Ungarn und Rußland in den Bereich ihrer Tätig-

FRANZISKA BRUCK-BERLIN.

KAMILLEN U. SCHALE MIT VERGISS-MEINNICHT-KRÄNZCHEN.

keit. So stellt sie einen großen Strauß gefüllten bunten Gartenmohnes, in dem bezeichnender Weise auch die abgeblühten, graugrünen Fruchtkapseln eine feine dekorative Wirkung üben, in ein spanisches Bauerngefäß oder gelbe Kamillen in hohem braunen Korbe neben einen Vergißmeinnichtkranz in flachem ungarischen Napf. Orangegelbe und rote Studentenblumen werden lose, wie zufällig in einen viereckigen Henkelkorb gesteckt, bunte Zinnien in eine leicht gewölbte Tonschüssel. Karminrote, zitronengelbe und hellrosa Malven stehen in hohem Schweizer Krug neben einem Körbchen voll gelblich weißer Chrysanthemen mit tiefrotbraunen Kelchen, und geblümte ungarische Bänder bilden dazu einen schönen Farbenakkord.

Im Frühling bietet das Schaufenster des kleinen Ladens in der Potsdamerstraße einen märchenhaften Anblick. Da sieht man auf hohen Gestellen japanische Bronzevasen mit riesigen Zweigen von Kirsch- und Apfelblüten. Die Forsythia überflutet mit ihrem zarten Blaßgelb dunkelbraune Bambusgefäße, dazwischen stehen in Tonvasen Weidenkätzchen und vielfarbige Tulpen oder leuchten in flachen Glasbecken tiefblaue Irisblüten neben braunen Schilfkolben aus dunkelgrünem Moose. Einmal erinnere ich mich in einem viereckigen Glasbehälter ein Haferfeld im Kleinen mit rotem Mohn und blauen Kornblumen gesehen zu haben, von so entzückend naturalistischer Wirkung, wie man es sonst nur weit außerhalb des lärmenden Straßengetriebes zu finden gewohnt ist, ein Naturausschnitt, und doch mit höchstem Geschmack zu künstlerischer Einheit gebunden.

Die zur Aufnahme der Blumen bestimmten Gefäße und Körbe sind aufs sorgsamste für ihren jeweiligen Zweck ausgewählt, und zwar begnügt sich die Künstlerin nicht nur mit den

vorhandenen Formen, die sie aus Baden, Thüringen, Schlesien, Anhalt, aus der Schweiz, Ungarn und Spanien her bezieht, sondern sie erfindet selbst neue Formen oder entlehnt das ihr passend Erscheinende von alten Bildern und Kupferstichen, um es in irgend einer Tonfabrik formen zu lassen, wo sie dann neben der Drehbank sitzt und den Arbeiter beaufsichtigt. Das gleiche gilt zum Teil von den in Berlin und Coburg geflochtenen Körben. Letztere sucht die Künstlerin auch auf dem Lande zusammen und macht sie durch unsichtbare Glas- oder Blecheinsätze gebrauchsfähig für die wasserbedürftigen Pflanzen, immer darauf achtend, daß sie bequeme Öffnungen haben, damit die Blumen nicht ersticken, sondern sich bis zum Entblättern ausleben können.

Die Gerechtigkeit erfordert es hervorzuheben, daß Franziska Bruck im Berliner Westen einen Vorgänger hatte, Otto Möhrke, dessen Laden in der Schillstraße die etwas pomphafte Aufschrift: „Frische Blumen, Kunsthandlung" trug. Seine Schaufenster waren jedoch mit ihren schweren bronzierten Kränzen, den vergoldeten Bändern und antiken Riesen-Tonkrügen auf Münchner Einflüsse zurückzuführen, auf Festdekorationen, wie sie gelegentlich Gabriel Seidl, Lenbach und Stuck geschaffen.

Während nun eine ganze Reihe von Berliner Blumenhändlern diesen überkommenen Stil ihrerseits kopierte und durch unverstandene Übertreibungen ins Groteske steigerte, strebte Franziska Bruck eine Rückkehr zur Natur an, und ihre Darbietungen bedeuten in der Tat eine Fortentwickelung zur Einfachheit und zur Schönheit auf Grund eines tiefen Respektes vor dem natürlichen Wuchs der Pflanze. Sie ist, wie ich schon oben sagte, eine Pfadfinderin und Führerin zu neuen dem Blumenhandel bisher fremden Zielen. Vielleicht wird eine Zeit kommen, wo das von ihr Erreichte zum Gemeingut Vieler geworden ist, am Ende gar als etwas Selbstverständliches vom kaufenden Publikum gefordert wird. Noch sind wir allerdings weit davon entfernt, und es gilt vielmehr die Menge mit hingebender Geduld zum Schönen zu erziehen, ohne ihr Konzessionen zu machen. Dieser dankenswerten Aufgabe hat Franziska Bruck ihr Leben und Streben geweiht, und darum verdient ihr Name als der einer zielbewußten Vorkämpferin mit Ehren genannt zu werden. — MAX LEHRS.

DAS EMPFINDEN FÜR DIE DINGE AN SICH, FÜR DIE WIRKLICHKEIT IST VON GRÖSSERER WICHTIGKEIT ALS DAS EMPFINDEN DER MALEREI; ES IST FRUCHTBARER UND BELEBENDER. — — — VINZENT VAN GOGH.

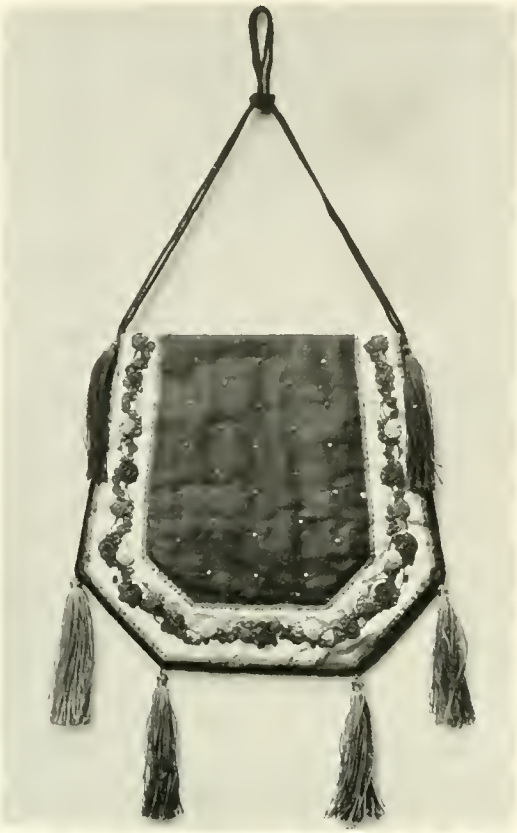
KÖRBCHEN MIT AGERATUM UND CHRYSANTHEMUM SEGETUM.

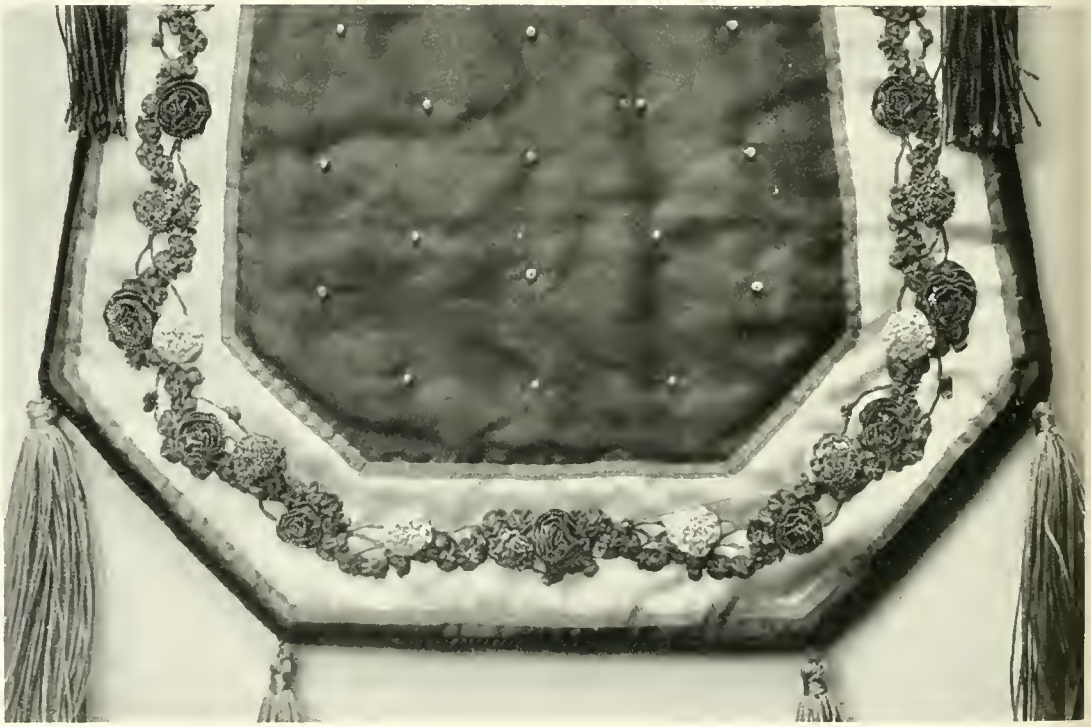
E. NIELSEN. Brosche mit roten Steinen. F. K. KASTOR-HANSEN. Gürtelschnalle. EWALD NIELSEN. Silber-Serviettenring.

DIE DÄNISCHE AUSSTELLUNG.

Wenn man auf der Brüssler Weltausstellung von ohngefähr an die dänische Abteilung geriet, glaubte man sich in eine Oase gerettet. Man hatte bislang nicht vermutet, daß Dänemark eine so einheitliche Kultur des Geschmackes aufzuweisen habe. Nun begehrte man davon mehr zu sehen; und es war nur selbstverständlich, daß Peter Jessen, der stets als ein Erster die Initiative zu einem neuen Fortschritt ergreift, sein Möglichstes tat, die Dänen zu einer Ausstellung in dem Berliner Kunstgewerbemuseum zu verführen. Jetzt sind wir soweit; eine reichbeschickte Revue der dänischen Künste ist im großen Lichthof zu sehen. Man muß sagen, daß der Gesamteindruck nicht mehr ganz so stark ist, wie damals in

GEORG JENSEN. Zuckerschale u. Büchse. Silberarbeiten aus der Dänischen Ausstellung Berlin. Kunstgewerbe-Museum.





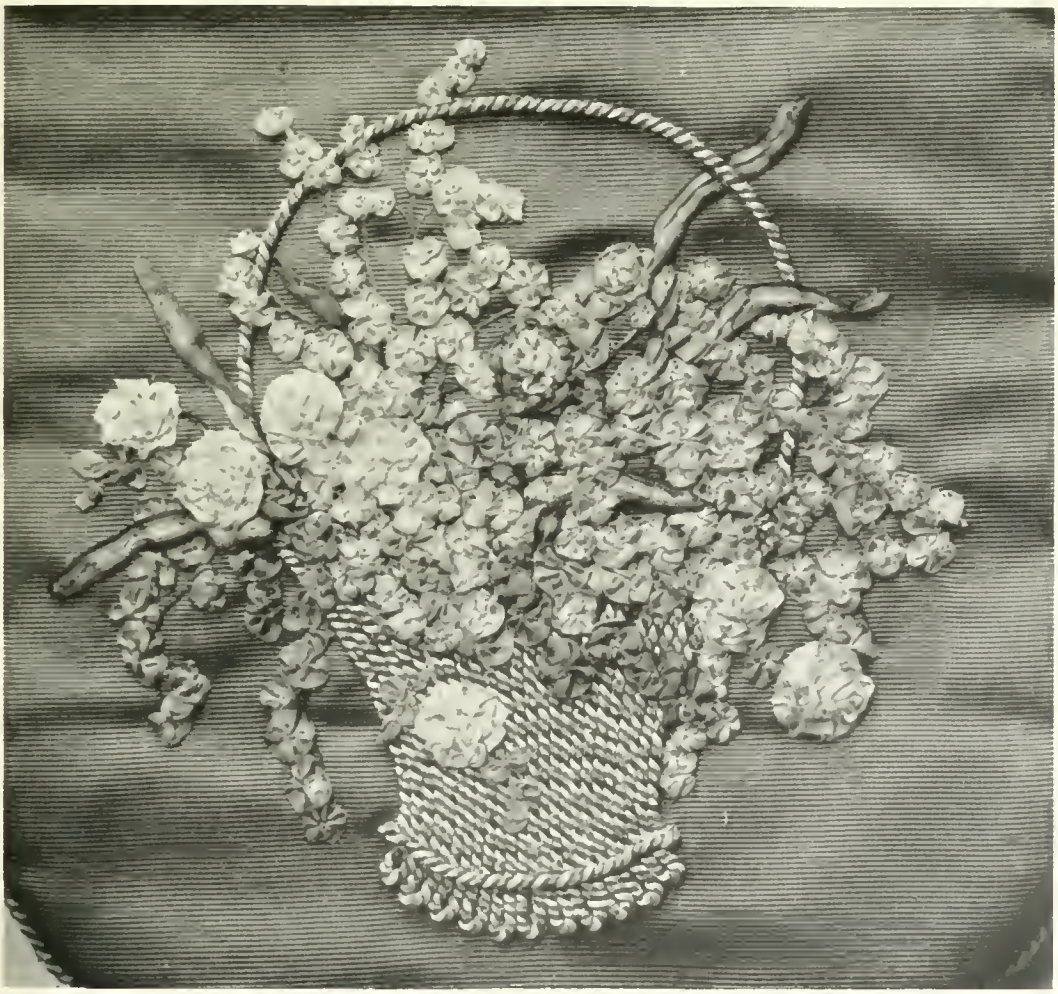
ANNA SOMOFF-MIKHAILOFF · ST. PETERSBURG.

TÄSCHCHEN MIT SEIDENBÄNDCHEN-STICKEREI.

ANNA SOMOFF-MIKHAILOFF-ST. PETERSBURG. TÄSCHCHEN IN RIPSSFIDE MIT SEIDENBAND- U. SCHNUR-STICKEREI.

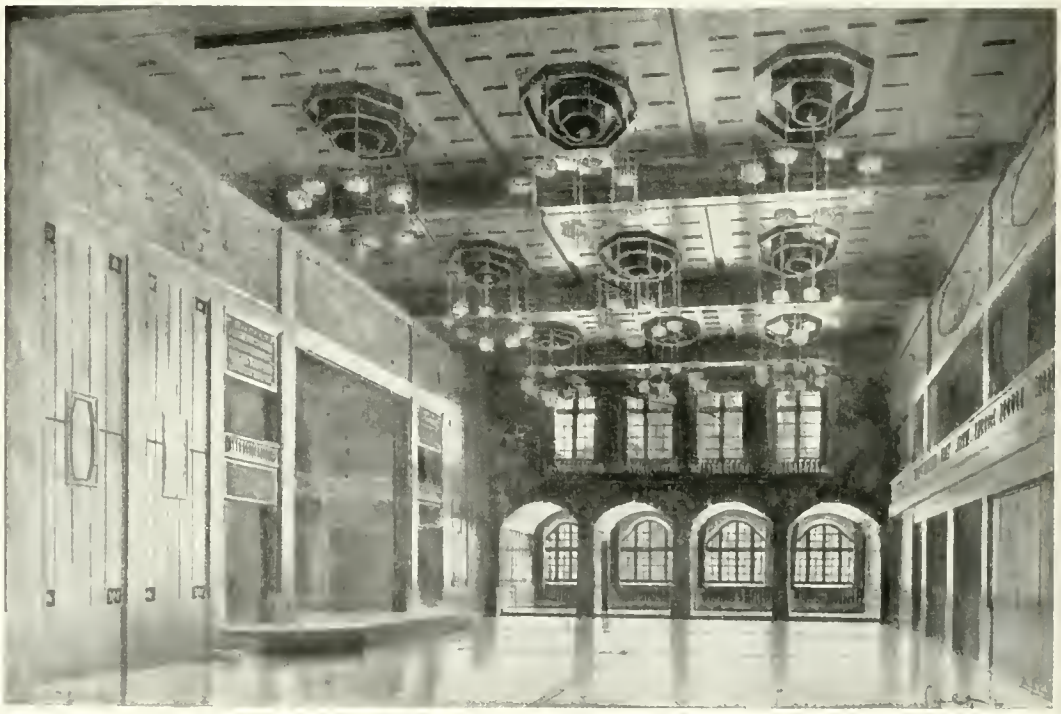
ANNA SOMOFF-
MIKHAILOFF-
ST. PETERSBURG.
TÄSCHCHEN IN
SAMT U. SEIDE
MIT BÄNDCHEN-
UND PERLEN-
STICKEREI.

Brüssel; anscheinend ist das Land wohl doch zu klein, um ein Mannigfaches hervorzubringen. Immerhin, die zur Schau gestellten Dinge sind lustig anzusehen und durchaus charakteristisch für die blonde, blanke Rasse des grünblauen Eilandes. Da sind zunächst die Möbel. Das köstlichste an ihnen ist die Reinheit der Holzwirkung, gedunkeltes Mahagoni spiegelt in tiefem Glanz, blonde Birke leuchtet in großen Flächen. Auch die Technik in allen Einzelheiten befriedigt außerordentlich durch ihre Sorgfalt und zarte Pflegschaft. Der Form nach sind die meisten Möbel moderne Variationen des traditionellen Louis seize und Empire. Vom Empire ist auch Bindesböll, der Pionier der dänischen Moderne, ausgegangen. Aber er hat mit gleicher Virtuosität chinesische und nordische Ornamentik genutzt. Die Schönheit dänischer Porzellane und deren Einfluß auf unsere eigenen Manufakturen ist uns wohl bekannt. Ohne Zweifel hat Kopenhagen immer noch die Meisterschaft bei der Herstellung porzellanener Kleinplastik. Die Tiere der königlichen Fabrik wurden noch immer nicht übertroffen. Bing und Gröndahl scheinen in der letzten Zeit leider ein wenig zurückzuhalten. Schon dem Format nach sind viele ihrer Stücke zu groß; aber auch mit der Farbe wird oft ungeschickt gearbeitet. Recht amüsant sind die bunten Fayencen der Aluminiafabrik; sehr delikat ist das Steinzeug nach japanischem Vorbild. Von den Buchbindern hat Anker Kyster längst europäischen Ruhm gewonnen. Ganz trefflich und außerordentlich begehrenswert sind die Arbeiten der Silberschmiede. Der weich gehämmerte, schimmernde Frauenschmuck, wie ihn Georg Jensen aus dem Material empfindet, wird die Liebe aller gewinnen. BREUER.



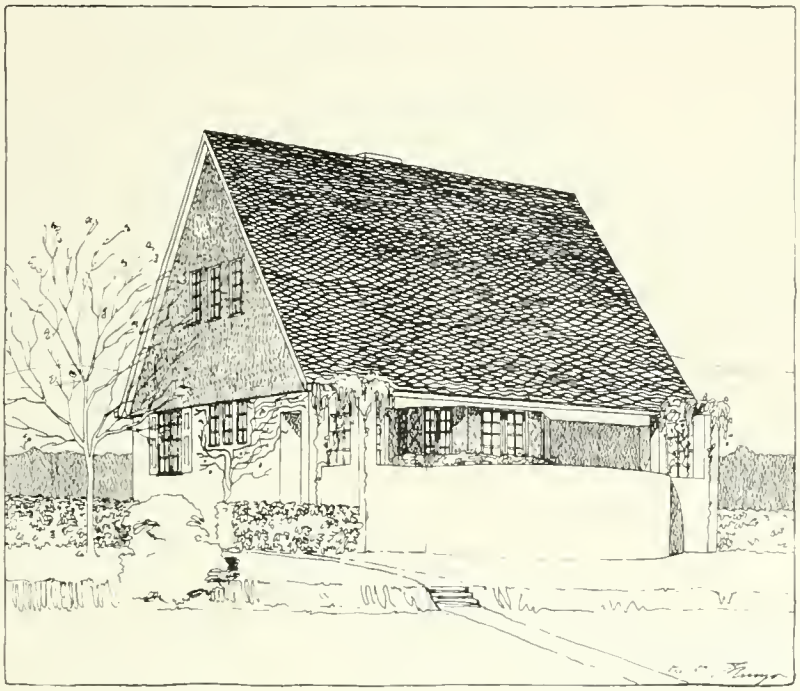
ANNA SOMOFF-MIKHAILOFF—ST. PETERSBURG. Die Seidenbändchen- und Schnurstickerei vorstehenden Täschchens.

PROFESSOR DR. TH. FISCHER—MÜNCHEN. DER NEUBAU DES RATHAUSES IN WORMS. DAS »CORNELIANUM«



PROF. TH. FISCHER. FESTSAAL DES »CORNELIANUMS« IN WORMS. KOHLE-ZEICHNUNGEN VON ATTILIO SACCHETTO.

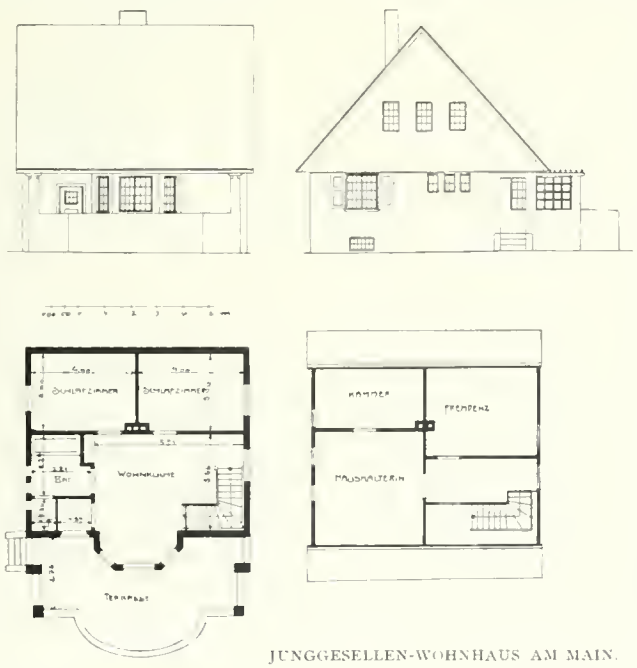
ARCHITEKT
JOSEF RINGS-
OFFENBACH A. M.



JUNGGESELEN-
WOHNHAUS
AM MAIN.

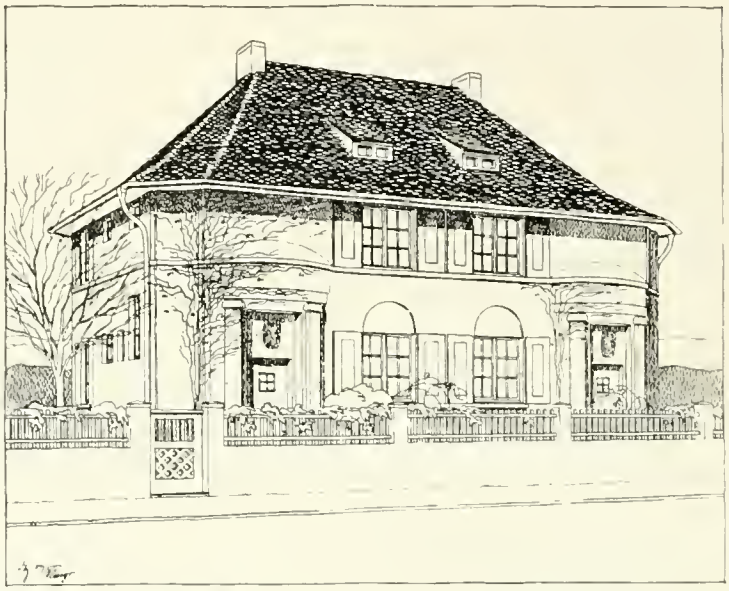
BODENSTÄNDIGKEIT.

Es wird heute viel von Bodenständigkeit in der Architektur geredet, ohne daß der Begriff richtig verstanden wird. Vielfach begegnet man der Ansicht, nach der diejenigen Neubauten als bodenständig bezeichnet werden, die die Architekturformen einer längst entschwundenen Zeit, die in einer Stadt einmal einen großen Einfluß auf die Bautätigkeit ausgeübt hat und ihr dadurch eine besondere Note aufdrückte, tragen. Aus dieser falschen Ansicht in Vereinigung mit einer sentimentalen Schwärmerei wurden vielfach die Formen jener Zeit kopiert und schlecht und recht, wo es sich machen ließ, angewendet, um das Stadtbild nicht zu „stören". Dadurch ging natürlich alle Frische verloren, es mußte zu einer Verödung führen und die Folge davon war auch, daß mit der Zeit, da allmählich die meisten alten Bauten neuen weichen mußten, nur noch ein jämmerlich schwacher Schatten einer früheren kraftvollen Stilperiode übrigblieb. Die Architektur war nur noch „Fassade". Sie verflachte gänzlich u. hatte keinen Zusammenhang mehr mit dem Organismus des Baues, der sich mittlerweile im Programm ge-

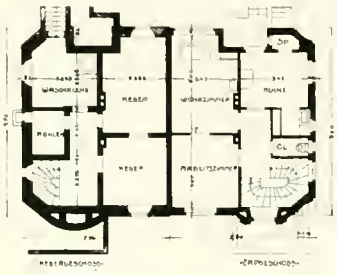


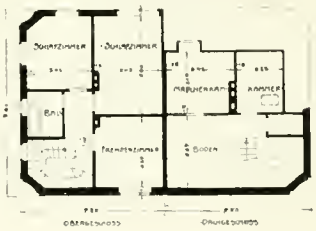
JUNGGESELLEN-WOHNHAUS AM MAIN.

ARCHITEKT JOS. RINGS-OFFENBACH.

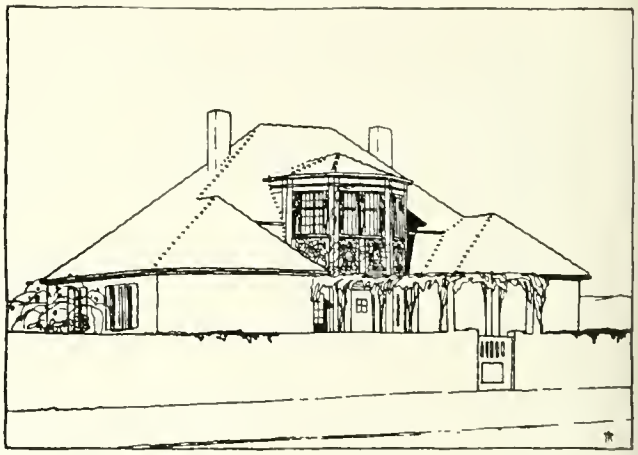


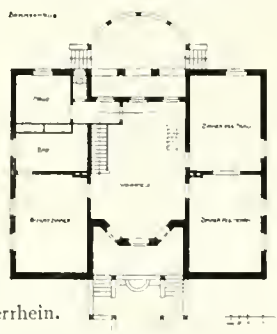
BEAMTEN-DOPPELHAUS IN DÜSSELDORF.

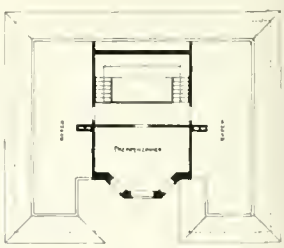




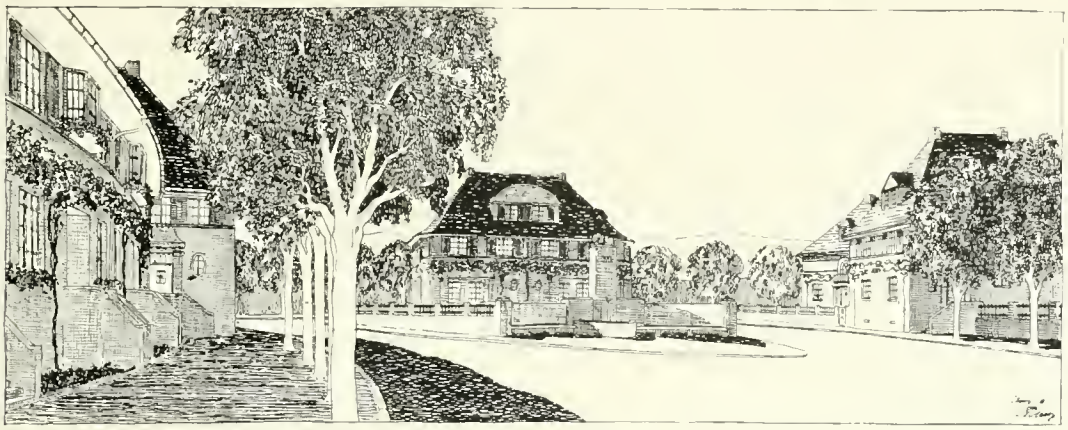
ändert hatte. Heute liegt die Sache anders. — Die Lebensbedürfnisse und Gewohnheiten stellen das Bauprogramm und diesem sowie der modernen Konstruktion hat sich die Architektur unterzuordnen und sich gleichzeitig mit künstlerischen Rücksichten und großzügiger Komposition in die vorhandene Situation einzufügen. — Bodenständig heißt: sich den klimatischen Verhältnissen einer Gegend in Konstruktion und Form anschließen. Bodenständig sind Bauten überall da, wo sie diese Bedingung erfüllen, ihrem Programm in sachlicher Weise entsprechen und dies im Äußeren in klarer Form zum Ausdruck bringen, so wie es das Bestreben jeder baukünstlerisch hochstehenden Zeit gewesen ist. — Unter Zugrundelegung dieser Gesichtspunkte und Berücksichtigung der erworbenen hygienischen und sozialen Werte frei von aller Romantik und Phrase werden wieder gute Wohnhäuser erstehen können.

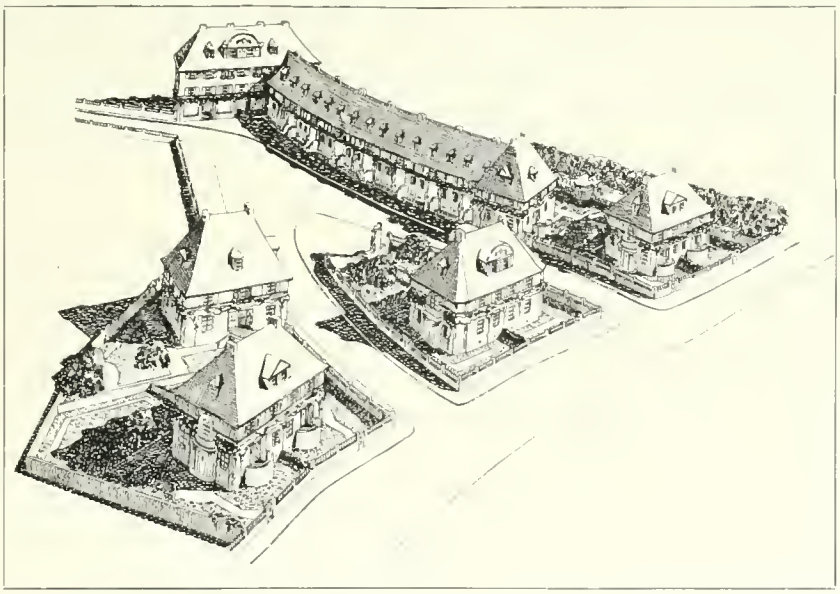






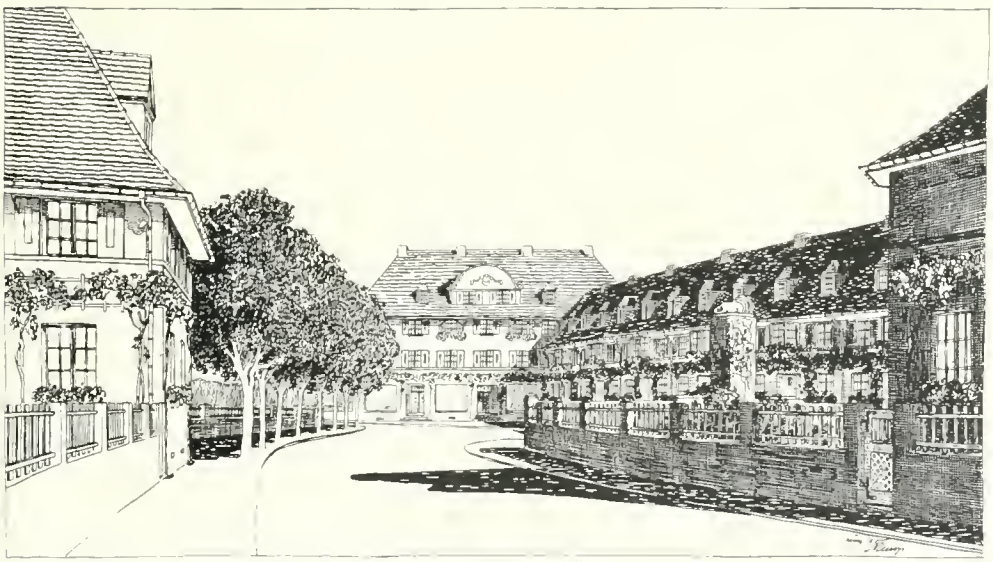
ARCH. JOS. RINGS. Sommerhaus am Niederrhein.





ARCHITEKT
JOSEF RINGS-
OFFENBACH
A. MAIN.

KOLONIE
WEIDENHAUSEN-
MARBURG A. L.



KLEINE KUNST-NACHRICHTEN.

JANUAR 1911.

HERRMANN DERNBURG. Wohl kann nicht gezweifelt werden an dem Steigen des Niveaus für alle künstlerische Produktion; dennoch verdient es Aufmerksamkeit, daß solche Entwicklung zur Höhe auch an der Architektur der Großstadt nicht vorübergeht. Dies Produktionsgebiet ist so arg verklausuliert, daß es schon starker Persönlichkeiten, so der Auftraggeber wie der Ausführenden, bedarf, um das Notwendige über das Modische hinaus zu einer wirklich starken und schönen Form zu führen. Wir dürfen dankbar sein dafür, daß unter den Architekten Berlins solche Persönlichkeiten erstanden. Deren eine, die in den letzten Jahren sich immer beachtenswerter entfaltet, ist Herrmann Dernburg. 1910 hat er drei respektable Werke fertig gestellt. Im vorderen Westen schuf er ein großes Geschäftshaus; er fand sehr geschickt einen Übergangstypus, wie er sich für diese, von stillen Wohnvierteln umbaute Geschäftsstraße schickt. Es ist ein Eckhaus; diese Funktion wurde ohne eigentliche Ecklösung, ohne den aufdringlichen und törichten Eckturm sicher gestaltet. Eine andere Arbeit war das Charlottenburger Jugendheim; es steht eingebaut zwischen den üblichen Mietshäusern dieser schnell hochgekommenen Gegend für Wohlhabende. Dernburg gab der Fassade einen strengen, klassizistischen Ausdruck. Die eigentliche Schwierigkeit der Aufgabe aber lag in der Unterbringung einer Fülle der verschiedenartigsten Räumlichkeiten. Da waren Unterrichtssäle, Spielzimmer, eine Krippe für die Säuglinge, ein Heim für Erwachsene, da waren Zentralküchen, große Wirtschaftsräume, Wohnungen für die Lehrerinnen, Dachgärten, da war ein großer Saal zu disponieren. Das alles ist gut gelungen; man ist über den Inhalt des Hauses nicht wenig erstaunt. Nicht recht glücklich ist die Wandmalerei im großen Saal und im Treppenhaus; diese pompejanische Manier ist nüchtern und ohne Beziehungen zu den Bewohnern. Dernburgs wertvollste Leistung im vergangenen Jahr aber war der neue Eis- und Sportpalast. Gegen das Monstrum, das uns vor etlicher Zeit beschieden wurde, bedeutet er geradezu eine Erlösung. Ein Eispalast ist eine spezifisch großstädtische Bauaufgabe; großen Massen soll ein Gehäus und zugleich ein Rahmen geschaffen werden. Es gilt, mächtige Spannungen in Eisen, Glas und Beton zu bauen. Die Wände müssen weit ausladen (die Grundform der Eisfläche ist hier ein langes Oval); die Decke muß sich leicht und frei wölben. Nichts darf lasten. Damit den in Kurven Dahinfliegenden die Architektur nicht ein Hemmnis, vielmehr ein frischer Luftzug, eine unbewußte Stählung, ein Temperament, werde. Dernburgs Hallenbau hat solchen praktischen und ästhetischen Forderungen eine wirksame und allverständliche Form gefunden. Sehr geschickt ist die Disposition der drei übereinander liegenden, sich nach oben verjüngenden und in sich wieder abgestuften Galerien; der erste Absatz liegt dicht über dem Eisspiegel. Die Wirkung dieser, das blanke Oval umfassenden Ringe wird gehoben durch einen amüsanten Beleuchtungseffekt; auf den gereihten Tischen stehen Lampen, deren Schirme, konzentrisch geordnet, rot, gelb und grün leuchten. Der Effekt ist besonders bei einer Verdunkelung der Halle sensationell (wie sich das für großstädtischen Sport gebührt), aber auch architektonisch. Zu beanstanden bleibt auch hier eigentlich nur die wiederum pompejanisch infizierte Dekorationsmalerei. BR.

✿

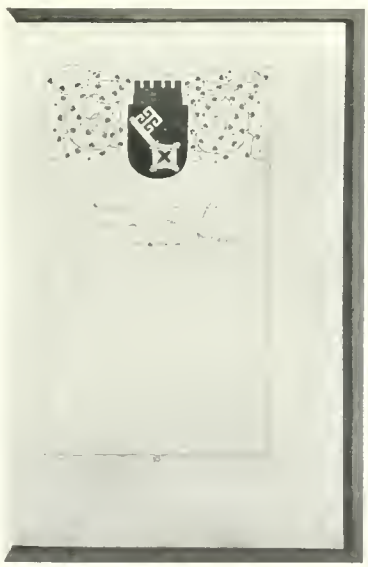
DARMSTADT. Die Wiener Werkstätte, deren Arbeiten nach den Entwürfen der Professoren Jos. Hofmann, Koloman Moser, C. O. Czeschka und anderer bedeutender Künstler seit Jahren allein in der „Deutschen Kunst und Dekoration“ veröffentlicht worden sind, hat unter der Direktion des Herrn Gustav Stade–Darmstadt für Deutschland eine besondere Gesellschaft m. b. H. gegründet. Herr Stade ist einer der ersten Industriellen, die mit Überzeugung für die Arbeiten moderner Künstler eintraten und es ist zu erwarten, daß unter seiner Führung die Wiener Werkstätte in Deutschland sehr an Boden gewinnt. Für Berlin hat Wertheim den Alleinverkauf übernommen; eine Reihe interessanter Ausstellungen ist geplant, deren erste bereits in Kürze eröffnet werden soll.

✿

WORMS. Am 15. Dezember 1910 wurde das neue Rathaus mit dem „Cornelianum“, eine Stiftung des Freiherrn Cornelius von Heyl und seiner Gemahlin, eingeweiht. Der Architekt, Professor Theodor Fischer–München, hat seine Aufgabe in meisterhafter und im wahren Sinne schöpferischer Art gelöst. Der Rathausbau enthält die eigentlichen Geschäfts- und Verwaltungsräume, während das „Cornelianum“ Raum bietet für die ideellen und repräsentativen Aufgaben der Stadtverwaltung. Für künstlerische und wissenschaftliche Veranstaltungen, für Vorträge, Ausstellungen, Konzerte, die zur Hebung der Volksbildung oder des städtischen Verkehrs unternommen werden, für Festlichkeiten, Versammlungen und Kongresse soll das „Cornelianum“ die lang ersehnte Heimstätte sein.

DAS GOLDENE BUCH DER ROBERT KOCH-STIFTUNG. ENTWURF UND KALLIGRAPHIE JOHANN HOLTZ—BERLIN. EINBAND BRUNO SCHEER—BERLIN

BERLIN. Im Königl. Institut für Infektionskrankheiten ist für Robert Koch, den Begründer und ersten Leiter des Instituts, eine Gedächtnishalle geschaffen und kürzlich eingeweiht worden. Hinter dem marmornen Reliefbildnis des großen Gelehrten ruht in bronzener Urne seine Asche. In dieser Halle ist neben anderem auch das Goldene Buch der Robert Koch-Stiftung aufgestellt worden. Diese, der Bekämpfung der Tuberkulose dienende Stiftung wurde 1908 begründet bei der Wiederkehr des Tages, an dem vor 25 Jahren Robert Koch seine Entdeckung des Tuberkelbazillus veröffentlicht hatte. Das jetzt vollendete Goldene Buch enthält die Chronik und das Statut der Stiftung und die Tabula der Donatoren, die 10000 Mark und darüber für die Stiftung gespendet haben. Das Buch ist das wohlgelungene Werk eines jungen Künstlers, Johann Holtz, der mit dieser Arbeit zum ersten Male an die Öffentlichkeit tritt. Er ist zur Zeit Schüler Emil Doeplers an der Unterrichtsanstalt des Berliner Kunstgewerbe-Museums. – Der Einband des Goldenen Buches aus hellbraunem Maroquin ist nach dem Entwurf des Künstlers von Bruno Scheer in Berlin in reicher exakter Handvergoldung verziert worden mit Einzelstempeln, die eigens dafür geschnitten wurden. Das blanke Gold der Ranken und Blumen und die eingestreuten kleinen blindgedruckten Punkte geben mit der grün patinierten Bronzeplakette des Bildhauers Max Ziegler in Hamburg auf dem gelbbraunen Grunde des narbigen Leders einen feinen Farbenakkord.



Der ganze Text der Chronik und des Statuts der Stiftung ist von Holtz kalligraphisch geschrieben, die Eingangsseiten reich umrahmt mit goldenen Ranken, bunten Blumen und Initialen, die folgenden Textseiten in schlichter, aber künstlerisch angeordneter Schrift. – Den Textseiten folgen in langer Reihe die Blätter der Donatoren mit ihren eigenhändigen Unterschriften, vom Künstler mit Wappen und ornamentalen Leisten in farbiger Malerei geschmückt. Als erster der Donatoren hat sich der Kaiser eingetragen, der für die Stiftung 100000 Mark bewilligte. Dann folgen Carnegie, der eine halbe Million spendete, Frau Anna vom Rath, die Stadt Berlin, Graf Henckel von Donnersmarck, der Hamburgische Staat, Krupp von Bohlen-Halbach, die Stadt Bremen und andere Privatmänner und deutsche Städte, denen die Stiftung größere Zuwendungen verdankt. – Das ganze Buch präsentiert sich als ein Werk von vorbildlicher Ausführung, das die Anerkennung, die es gefunden hat, vollauf verdient. J. LOUBIER.

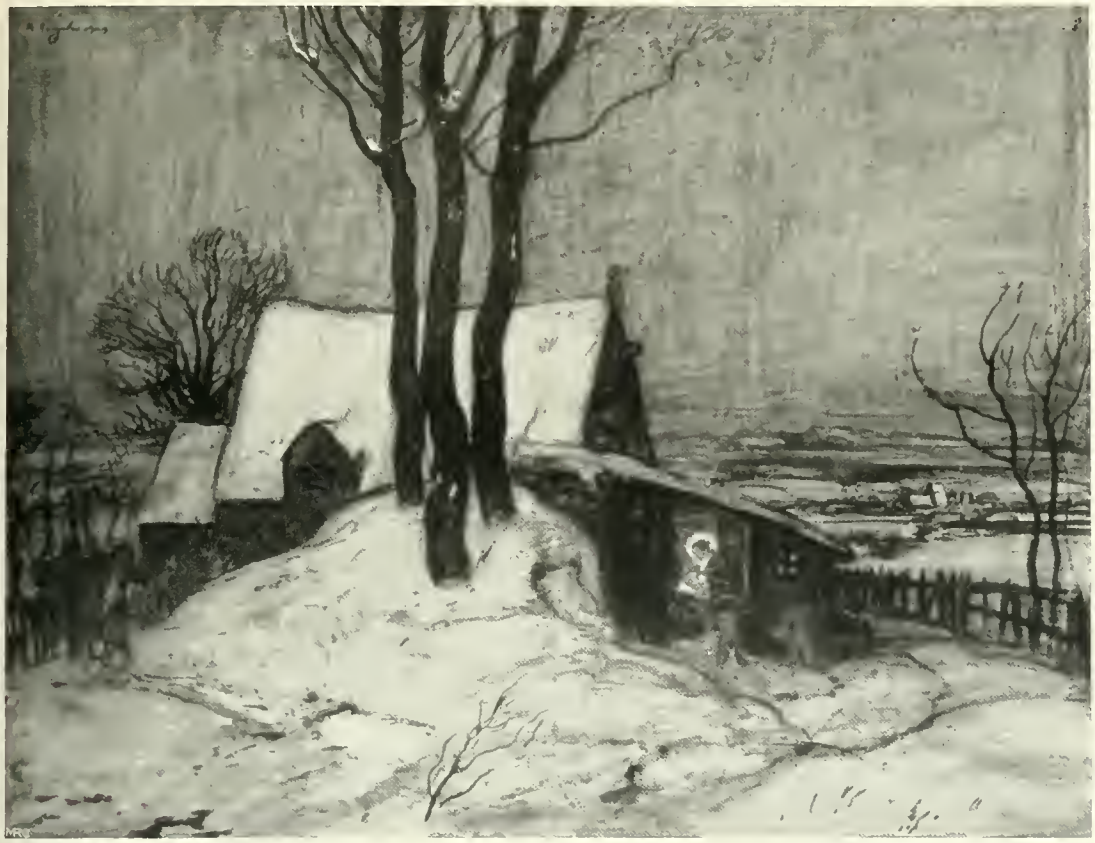
SCHLESWIG-HOLSTEIN. Der Direktor des Kunstgewerbemuseums der Stadt Flensburg, Dr. Ernst Sauermann, hat einen Kunstkalender herausgegeben. Damit soll den Künsten Schleswig-Holsteins so etwas wie eine Plattform bereitet werden; sie wollen sich einmal im Zusammenhang dem übrigen Deutschland vorstellen. Darum hat sich mit diesem Kalender auch nicht so sehr der Rezensent als der Chronist zu befassen; er ist weniger ein Buch als ein Vorgang. In der Tat, wir haben Schleswig-Holstein immer ein wenig stiefmütterlich behandelt, und Momme Nissen tut recht daran, uns in einem vortrefflich orientierten Artikel eine Liste der Schleswig-Holsteiner zu geben, die auf Deutschlands Kunstentwicklung nicht ohne Einfluß blieben. Wir haben kaum je daran gedacht, daß Semper, Hebbel, Langbehn, der Rembrandt-Deutsche, daß A. J. Carstens und Louis Gurlitt, den wir eben wieder entdeckten, dem grünen Nebeleiland gehören. Gegenwärtiger ist uns schon, daß Kallmorgen, Dettmann, Olde, Mohrbutter, Rohlfs, Alberts und der böse Nolde aus Nordelbien gekommen sind. Wir kapitulieren also und sagen: eine Provinz, der wir solide, charakterfeste, steifnackige Exportware verdanken. Wir können aber doch nicht verschweigen, daß eigentlich Schleswig-Holstein, so einst wie heute, weniger Produktionsland als Durchgangsgebiet zu heißen ist. Die Schleswig-Holsteiner sind Sammler, sie sind Kolonisten aus Dänemark, Holland, England, Süddeutschland, selbst aus Asien; sie sind Enkel mit der Lebensart von Großvätern. Sie waren stets trotzige Gesellen; dafür zeugen am besten ihre meisterlichen Schnitzer, ihre kargen Beiderwand-Webereien. Aus solchen Symptomen läßt sich wohl erwarten, daß diese nördliche Rasse auch künftighin der deutschen Kunstentwicklung einen gesunden Einschlag liefern wird. Auch dürfen wir hoffen, daß, wenn einst für Lübeck die Entdecker kommen (wie Lichtwark und Brinckmann über Hamburg kamen), unserer Kunstgeschichte ein schönes Kapitel sich einfügt. Als einen Helfer hierzu bewillkommnen wir Sauermanns Kunstkalender. — BREUER.

HERTHA KOENIG-WOERNER. STANDUHR IN PALISANDERHOLZ.
AUSFÜHRUNG: WERKSTÄTTE BIEHLER & MOLL—FREIBURG.

HERTHA KOENIG-WOERNER-FREIBURG I. B.

SCHREIBZEUG IN GRÜNER FAYENCE. AUSFÜHRUNG: OFENFABRIK-NYMPHENBURG.

PROF. AD. HENGELER MÜNCHEN.
GEMÄLDE: »PUTTE MIT PRIMELN«



PROFESSOR ADOLF HENGELER. Heilige Nacht«. Pinakothek.

ADOLF HENGELER—MÜNCHEN.

VON WILHELM MICHEL—MÜNCHEN.

Es gibt in der Welt der Kunst Fälle, in denen der Name eines Mannes bekannter ist als seine Persönlichkeit. Das will sagen, daß Ruhm und Ruf sich häufig an vereinzelte glänzende Leistungen knüpfen und den Namen des Schöpfers groß machen, wobei aber zugleich die wichtigeren, die verbindenden Teile der Persönlichkeit im Dunkel bleiben.

Viereinhalb Tausend Zeichnungen für die „Fliegenden Blätter" haben Adolf Hengelers Namen gewiß populär gemacht. In den Ausstellungen, vorab der Sezession, in Kunsthandlungen und Privatgalerien tändeln und lachen seine Putten, wandeln seine Liebespaare. Seine Ausstattungen des „Wolkenkuckucksheim" und des „Kaufmann von Venedig" haben die Kenner und das Publikum des Künstlertheaters entzückt. Und trotz alledem scheint es mir, als sei die Persönlichkeit Hengelers heute noch vor der Öffentlichkeit apokryph, der Gesamtumfang seines Schaffens noch unbekannt.

Freilich, die Publizität einer künstlerischen Persönlichkeit ist ja vielleicht ein sehr zweifelhaftes Glück. In der Stille reift Größeres als im Lärm, und wer nicht öffentlich diskutiert wird, entgeht wohl auch mancher Trübung, die den bedroht, der in der Arena steht. Aber die Dinge liegen einmal so, daß die Menschheit meint, durch Diskussion und Publizität einem Künstler ihre Anerkennung zu verdeutlichen. Und deshalb liegt es selbst für den, der in dieser Öffentlichkeit ein Danaergeschenk erblickt, nahe, in manchen Fällen zu fragen: Warum gerade dieser? Warum nicht auch jener, der die größten Anforderungen vor sich auftürmte und ihnen in zäher Arbeit genügte?

PROFESSOR ADOLF HENGELER. »Vorfrühling«. Galerie Heinemann.

Jedenfalls haben mich solche Gedanken bewegt, als ich die Gelegenheit, oder ich sage lieber: das Glück hatte, an der Hand umfangreichen Materials einen Blick in Hengelers Schaffen zu tun. Es war nicht anders, als wenn mir ein in langer Stille gereifter Künstler überraschend vor Augen träte. Keine „Hoffnungen", keine „Versprechungen", lauter vollwertige, geleistete Arbeit mit allen Kennzeichen des Sieges und der Überwindung. Lauter gemünztes Gold, befreit von allen Schlacken und klingend von innerer Reinheit. Nirgends ein unehrlicher, voreiliger Friedensschluß mit den inneren und äußeren Problemen, sondern lauter durchgefochtene Waffengänge von der höchsten Klarheit der Ergebnisse. Der Eindruck dieser Reinheit gilt, das macht ihn erst wertvoll, von allen Erscheinungsformen und Äußerungen seines Wesens. Er gilt von seinen Farben, die in dichterischer Schönheit zusammenklingen, er gilt von seiner Komposition, die die Linien der Wirklichkeit sinnvoll steigert und rhythmisiert,

er gilt insbesondere auch von seiner geistigen Persönlichkeit, die, selbst kernhaft und tüchtig, das Wahre im Leben und in der Kunst unermüdlich gesucht hat. Wenn es zutrifft, daß das auszeichnende Merkmal des Deutschen in seinem Sinn für das Wesentliche, für das Wahre und Stichhaltige liegt, dann hat Adolf Hengeler den Ehrennamen eines in prägnantem Sinne deutschen Künstlers vollauf verdient. Es ist reine, klare Luft um ihn, wie man sie in der Umgebung aller derjenigen atmet, die unter Einsetzung ihrer ganzen Kraft Anschluß an das Ewige und Wesentliche der Welt suchen. Für uns alle, die wir irgendwie schöpferisch tätig sind, gilt es in erster Linie, den Punkt zu finden, in dem sich unser subjektiv Notwendiges und Wahres mit dem objektiv und gesetzmäßig Wahren verbindet. Für jeden liegt dieser Punkt an einer anderen Stelle, jeder muß seinen eigenen Weg gehen, um ihn zu erreichen. Hengeler hat ihn für sich gefunden. Die innere Klarheit und Echtheit seines Wesens hat er mit Kraft und unter redlichem Ringen mit dem Objekt, das sich gerade dem Maler mit so überwältigender Fühlbarkeit in den Weg wirft, aus sich herausgestellt. Und dieses Gefühl ist es, das wenigstens mein Verhältnis zu seiner Kunst vor allen andern bestimmt.

Es ist bekannt, daß sich heute das Ringen vieler Künstler an jenen Problemen der Palette

PROFESSOR ADOLF HENGELER. Gemälde: Frühling. Privatbesitz.

ADOLF HENGELER MÜNCHEN. Gemälde: »Frühlingslandschaft«. Privatbesitz.

erschöpft, in denen ein weitverbreiteter und tiefgewurzelter Doktrinarismus die Hauptprobleme der gesamten modernen Malerei erblickt. Hengeler hat sich sein Ziel höher gesteckt. Abseits von den Wegen der Impressionisten ist er einem Ideal der Bildform nachgegangen, das sogar als Ideal der Gegenwart völlig abhanden gekommen ist. Der Impressionismus steht in allen seinen Schattierungen, selbst denjenigen, die die Subjektivität des Ausdrucks bis zum Schrullenhaften getrieben haben, unter der Herrschaft des Natureindruckes. Die kecke, gewagte Notiz gilt alles, die möglichst knappe und unverarbeitete Niederschrift des Naturlauts mit all seinem Stammeln, sogar mit seinen Roheiten. Hengeler aber hat, nicht aus Doktrinarismus, nicht auf Grund rein theoretischer Erwägungen, den Natureindruck stets nur als den Rohstoff betrachtet, dem erst durch energische und liebevolle Arbeit die Vis superba Formae, die stolze Kraft der Form, zu entreißen ist. Davon zeugen alle seine Werke mit ihrer idealistischen Steigerung und Harmonisierung der Farben und ihrem tiefen Linienwohllaut, davon zeugt vor allem die große Anzahl jener Landschaften, die Hengeler seine „Studien" nennt. Gerade sie, die zunächst nichts sein wollen als getreue, den Ausdruck fördernde Niederschriften der Natureindrücke, gerade sie beweisen, wie tief die formenden, wählenden, steigernden Kräfte in des Künstlers Wesen liegen. Ohne seinen Willen wird jede Studie zum Bilde. Gleichsam unbewußt löst er hier schon alle Dissonanzen auf. Schon seiner bloßen Anschauung der Naturdinge liegt ein triebhaftes Streben nach Umsetzung, liegt eine Fülle echt dichterischer Phan-

»DUETT«.
PROFESSOR
AD. HENGELER-
MÜNCHEN.

PROFESSOR ADOLF HENGELER. Gemälde: »Sonntag«. Privatbesitz.

tasie zu Grunde. Noch ehe er den Pinsel zur Hand nimmt, um „die Natur abzuschreiben", ist diese Abschrift schon unmöglich gemacht, weil in seinem Innern die Verarbeitung, die Steigerung schon stattgefunden hat. Hengeler ist Idealist von Instinkt, wie alle Menschen von ungewöhnlicher und ungebrochener Vitalität.

Ich sehe da unter diesen Landschaften, die die Öffentlichkeit nicht kennt, Schöpfungen, die in ihrer Kraft und Fülle des Naturgefühls guten Constables an die Seite zu setzen sind. Ich sehe holländische Impressionen, deren koloristische Enträtselung der Geländeformen den Feinschmecker stundenlang beschäftigen könnten. Und immer sind sie mehr als Impression, immer ist in ihnen die Liebe der Gestaltung, die tiefe, fromme Herzlichkeit des Gefühls, die ihnen eine Bedeutung weit über den Moment hinaus gibt. Gewiß, das heute so geschmähte Braun spielt bei ihrer tonigen Bindung eine große Rolle; auch zerreißt kein grimmiger Affekt den Pinselstrich, der ruhig aus klarer Intuition fließt. Aber kann man nicht auch auf solche Weise von der Herrlichkeit der Erde singen? Es kommt doch wohl nur darauf an, daß das zunächst Subjektive, das Singen und Klingen in der Seele, objektiv werde, ohne Lüge, ohne Falschheit, auf die nächstliegende und notwen-

PROFESSOR ADOLF HENGELER MÜNCHEN. »Mai«. Fleischmann'sche Hofkunsthandlung.

dige Art. Das ist in diesen Landschaften geschehen. Ist Braun etwa ein Gegenindizium gegen Echtheit des Gefühls? Zunächst doch wohl nicht. Nur die Lüge ist zu scheuen, und lügen kann man auf jede Art, insbesondere auch auf jene, die vielen als die ausschließlich moderne gilt. Ich für mein Teil muß bekennen, ich sehe neben den Meisterwerken eines Van Gogh lieber ein Werk von Hengeler, als eins der vielen, die dem französischen Meister nur das Äußerlichste seiner Phraseologie entlehnt haben. Die Echten begegnen sich überall.

Das, was ich Hengelers „instinktiven Idealismus" genannt habe, hängt mit den poetischen

PROFESSOR ADOLF HENGELER. Gemälde: »An der Quelle«. Privatbesitz.

Elementen seiner ganzen Weltanschauung aufs engste zusammen. Sie äußern sich besonders lebhaft in seiner triebhaften Neigung zum Erzählen. Erzählen will er immer, mitteilen, aufrollen. Diese Neigung hat ihn zunächst zum Illustrator gemacht. Sie hat ihn auch in seiner Malerei immer dazu getrieben, das, was er in der Landschaft empfand, möglichst deutlich, möglichst artikuliert und faßlich auszusprechen. Schon die Ausschnitte, die er sich für die erwähnten „Studien" gewählt hat, sind voll sprechender Linien, und soweit man durch die farbige Analyse der Naturerscheinung erzählen kann, hat er es hier getan. Man liest sie wie Lieder ab, die innerlich von schönen Reimen klingen, denn nicht nur das Auge und der Pinsel, sondern auch — ich bitte um Verzeihung für das mißliebige Wort — das Gemüt ist an ihnen hervorragend beteiligt. Daß man in seinen Gemälden so oft den scherzenden Putten, den liebreich umschlungenen Menschenpaaren begegnet, hat nur in dieser dichterischen Neigung nach Verdeutlichung der landschaftlichen Stimmungswerte seinen Grund. In ganz frühen Zeiten gaben die Maler ihren Figuren Spruchbänder, die ihnen aus dem Munde gingen und auf denen Worte verzeichnet waren. Die Putten auf Hengelers Bildern spielen für die Landschaft gewissermaßen dieselbe Rolle wie diese Spruchbänder für die Figuren. Sie wollen deutlicher als es Bäume, Wiesen und Winde vermögen, von der Schönheit des Frühlings, von der Lieblichkeit begrünter Auen reden. Sie wollen das ausdrücken, was dem Pinsel entgeht und was doch mit dem Gefühle „Frühling" so eng verbunden ist: Das Kosen der weichen Winde, die Rührung in des Menschen Brust, ihre stummen Dankbarkeitsgefühle.

Auf der anderen Seite sind freilich gerade diese liebenswürdigen Putten daran schuld, daß die Öffentlichkeit von dem Maler Hengeler einen ganz unzureichenden Begriff gewonnen

ADOLF HENGELER – MÜNCHEN. Gemälde: »Am Chiemsee«. Privatbesitz.

hat. Wenn diese Zeilen etwas dazu beitragen könnten, die Fabel von dem Puttenmaler Hengeler in ihrer Geltung zu erschüttern, so hätte ich daran eine aufrichtige Freude. Viel zu wenig bekannt sind auch Hengelers ländliche Fassadenmalereien, die er auf Anregung seines Freundes Emanuel von Seidl mit diesem gemeinschaftlich in oberbayrischen Orten durchgeführt hat. Hengelers angeborener Sinn für Humor und ein lebhaftes Gefühl für die Eigenart ländlicher Kunstübung haben ihn zu solcher Arbeit eminent befähigt. Seine Fülle an illustrativen Ideen läßt ihn in diesen Fassadenmalereien für die architektonische Einteilung immer einen neuen, fesselnden Sinn finden. Man gewinnt, wenn man die Entwürfe sieht, den deutlichen Eindruck, daß sich gerade aus unseren oberbayrischen Dörfern wahre Schmuckstücke gestalten ließen, wenn hauptstädtische Künstler dem dörflichen Kollegen in Hengelers Weise Anregung geben wollten.

Ein Kunstgebiet, das meiner Meinung nach von Hengeler noch manches Schöne zu erwarten hat, ist das Bildnis. Seine Neigung zum Erzählen, sein Streben nach Steigerung und Zusammenfassung der diffusen Momente bedeuten zwei gute Bürgschaften für eine wahrhaft porträtistische Auffassung des Bildnisses.

ADOLF HENGLEER – MÜNCHEN.

GEMÄLDE: »SPAZIERGANG«. – FLEISCHMANN'SCHE HOFKUNSTHANDLUNG.

SCHÖNE, SPOTTBILLIGE ALTE SACHEN.

Wenn ab und zu ein Antiquitätenmacher zu ungeschickt war, so daß er ertappt werden mußte, sind alle Zeitungsspalten voll von den Tricks, denen die Sammelfanatiker zum Opfer fallen. Mit Ergötzen zucken wir die Achseln über die dummen Yankees, die sich mit Wonne reinlegen lassen. Und wir, wir neunmal Weisen. Wie die Maus die geschickte Falle umschwärmen bei uns die hohen und anderen Herrschaften alle erdenkbaren Trödelbuden. Jeder hat irgend eine andere „Quelle", wo er für ein Butterbrot fabelhafte Sachen hamstert. Unsere Antiquitätenhändler sind bekanntlich Philantropen. Sie wollen den naiven Sammlern die Illusionen belassen und aus diesem Grunde, (natürlich nur aus diesem Grunde) setzen sie die geheimnisvolle Augurenmiene auf, lassen sie sich nichts merken, das sie die wunderbarsten Antiquitäten für ein Spottgeld hergeben können — weil die Fabrik den Kram ja alle Tage wieder frisch liefert. In Thüringen allein wird alljährlich für Unsummen „echt altes" Meißener Porzellan hergestellt, und die Produktion von „alten" Holzschnitzereien, Steinarbeiten, Gläsern, Bronzen, Möbeln wirft nicht weniger ab. Dagegen bleibt das moderne Kunstgewerbe, so prachtvoll und preiswert es auch sein mag, unbeachtet und unverkauft. Die Pointe bei der ganzen Komödie ist aber die, daß die Künstler selber erst die Affenliebe für die Antiquitäten gezüchtet haben und nun über die Schwindelei und Narretei stöhnen, nachdem von ihren eigenen Erzeugnissen so viele Käufer nichts mehr wissen wollen. Warum auch? Es gibt ja so schöne, spottbillige alte Sachen. —

PAUL WESTHEIM.

Das natürliche Empfinden ist bei vielen Heutigen verbildet durch hereingetragene Gesichtspunkte, überwuchert von angelerntem, kunstfremdem Wissen, verdunkelt von Sentimentalität, gefälscht durch das herrschende Streben nach Prätension. — HERM. MUTHESIUS.

PROFESSOR ADOLF HENGELER MÜNCHEN. Gemälde: Porträt. Privatbesitz.

ADOLF HENGELER MÜNCHEN. Gemälde: »Am Rieg-See«. Privatbesitz.

ALTES SPIELZEUG. Bei A. Wertheim gibt es ein Rendezvous der zärtlichsten Puppen und der tapfersten Reiter, der witzigsten Harlekins und der seltsamsten Tierlein. Spielzeug aus der Zeit von 1700–1850; einiges auch ein wenig früher. Eine zwergige Welt des didaktischen Barock und des sentimentalen Biedermeier. Hausväterstimmung mit Perrücken, Krinolinenlyrik mit Haubenstock. Wie viel länger damals die Tage gewesen sein mögen; daß die Leute Zeit fanden, mit den Schattenspielen des Lebens zu tändeln. Es waren gewiß nicht nur die Kinder, die mit diesen köstlich umhüllten Marionetten, mit diesen zierlichen Spiegelbildern der Wirklichkeit, ihren Scherz trieben. Dies Spielzeug gehörte zu gleichem Maße den Erwachsenen. Nippes; Überraschungen der Putzstube, Zwillingskinder der vielberühmten Kunstschränke und der Spieldosen. Man erinnere sich der Alchimisten und Sterndeuter; dann hat man die Atmosphäre, die puderwolkige, schäferlustige, magisterliche, dieser kleinen Welttheaterei. Übrigens: gar so verwunderlich ist solch Puppenspiel der Erwachsenen keineswegs. Haben doch die amerikanischen Ladies noch kürzlich in irgend einer Season kleine Schildkröten am Busen getragen und ein ander Mal Alligatorenbabies spazieren geführt. Und die Pariserinnen der letzten Mode kokettieren (die Welt ist ein Repetitorium) mit plastischen Miniaturen des zauberischen Ichs . . . . . Wer die Münchner Krippensammlung kennt, wird sich am ehesten von den Illusionen dieser Berliner Sammlung Usbeck eine Vorstellung machen können. Nur, daß das Temperament dieser weltlichen Gaukelei, dieser wörtlich nachgeschriebenen Stadt- und Landhäuser, dieser Patriziate und Handwerkstätten, dieser wohl eingerichteten Wohnstuben und Schnick-Schnackläden um vieles sinnlicher und nervöser ist. Die Technik des Holzschnitzens und des Wachsbossierens, der Schneiderei und tausend raffinierter Zierkünste ergötzt sich an den eignen spitzlingrigen Tänzen. Sie ist ebenso rührend wie unbegreiflich, die witzige Neugier, mit der in solch einem zwei- oder dreistöckigen Puppenhaus die heimlichsten Winkel, versteckteſten Sächelchen in Holz und Zinn, in Ton und Glas, in Brokat und Perlen, in Flittern aus Gold und Silber nachgedichtet wurden. Es steckt in dem allen ein gesunder Instinkt zur Wirklichkeit. So kommt es, daß, wenn der quirlende Traum des fiebrigen Grällein verfliegt, man wünscht: Goethe zu lesen. ROBERT BREUER.

PROFESSOR A. HENGELER. GEMÄLDE: »BEGEGNUNG«

PROFESSOR ADOLF HENGELER MÜNCHEN. GEMÄLDE; »PORTRÄT«. PRIVATBESITZ.

PROFESSOR ADOLF HENGELER—MÜNCHEN. »Mädchen am Balkon«. Privatbesitz.
Mit Genehmigung des Bruckmannschen Verlags.

TECHNISCHE KULTUR UND ERZIEHUNG.

VON DIREKTOR DR. A. PABST LEIPZIG.

Die technischen Wunderwerke unserer Zeit sind für die wirtschaftliche und sittliche Entwicklung der Menschheit und für ihr leibliches und geistiges Wohl von der größten Bedeutung. Sie verschaffen dem Menschen eine fast unbeschränkte Herrschaft über die Natur und haben insbesondere durch die Überwindung des Raumes eine außerordentliche Steigerung der Lebenstätigkeit jedes einzelnen herbeigeführt.

Und doch, bei aller Bewunderung der Fortschritte, die unsere Kultur unter dem Einflusse der technischen Errungenschaften gemacht hat, entsteht immer wieder die Frage, ob durch die gewaltigen Umgestaltungen das Dasein des Menschen schöner, glücklicher und edler geworden ist. Man wird diese Frage kaum bejahen können, denn wahrscheinlich fühlt sich der Angehörige eines Nomadenvolkes zufriedener, als der Industriearbeiter einer Großstadt, und der Fischer, Jäger oder Ackerbauer einer früheren Kulturperiode war ohne Zweifel gesünder, kräftiger und glücklicher, als es unsere modernen Maschinensklaven sind. Gerade die Abhängigkeit von der leblosen Maschine und das ewige Einerlei mechanischer und geistloser Teilarbeit ist es, was den Menschen unserer Zeit in so hohem Grade unzufrieden macht und ihm sein Schicksal verbittert. Das Glück des Lebens liegt ja vor allem in der Entfaltung der Persönlichkeit, eine tiefe Wahrheit, der schon Goethe im „Buch Suleika" den treffenden Ausdruck gab:

PROFESSOR ADOLF HENGELER. GEMÄLDE: »LANDSCHAFT«

„Volk und Knecht und Überwinder,
Sie gesteh'n, zu jeder Zeit:
Höchstes Glück der Erdenkinder
Sei nur die Persönlichkeit."

Die große Kulturfrage unserer Zeit ist also die, wie wir auch unter den veränderten Verhältnissen dem einzelnen Menschen einen Persönlichkeitswert geben können. Diese Frage schließt das Problem der Erziehung ein und kann ihre glückliche Lösung nur in der Bewältigung dieses Problems finden. Denn in unserem Zeitalter der Herrschaft der Technik und der Maschine wird sich der einzelne Mensch nur dann als Persönlichkeit behaupten können, wenn er für seine Aufgabe richtig erzogen worden ist. Die Maschine schaltet erbarmungslos den Menschen als Persönlichkeit aus, der ihr ohne Verständnis und ohne die Fähigkeit, sie denkend zu beherrschen, gegenübersteht. Ein ungeschickter Mensch mit ungeübten Händen und ungeschulten Sinnen kann kaum ein grobes Werkzeug handhaben, geschweige denn eine feine und komplizierte Maschine bedienen; je feiner und kunstvoller die Maschine wird, umso besser muß auch der Mensch ausgebildet werden, der mit ihr arbeiten soll. Hier versagt jede Wortbildung, die allein auf totes Wissen hinausläuft, auf Sachbildung kommt es an, auf Erziehung zur Tat und durch die Tat. Aus dieser quillt die rechte Er-

PROFESSOR ADOLF HENGELER MÜNCHEN. Gemälde: „Interieur". Pinakothek München.

PROFESSOR ADOLF HENGELER. Gemälde: »Interieur«. Privatbesitz.

kenntnis der Dinge in ihrem Verhältnis zu einander und zum Menschen, und auf ihr beruht die Willensbildung, die allein den Menschen fähig macht, seine Lebensaufgabe zu erfüllen.

Das alles sind Wahrheiten, die schon Pestalozzi, der große Meister der Erziehungskunst, instinktiv erkannt und in der von ihm geforderten Arbeitserziehung zu verwirklichen gesucht hat. „Es ist mir zur Unwidersprechlichkeit klar geworden, um wieviel wahrhafter der Mensch durch das, was er tut, als durch das, was er hört, gebildet wird," bekennt er in einem Briefe, und dem Träger seiner Erziehungsideen legt er die Worte in den Mund: „Alle Tage sah er mehr, wie die Arbeitsamkeit den Verstand bildet und den Gefühlen des Herzens Kräfte gibt; wie sie das den Kräften des Lebens tödliche Schweifen der Sinne verhütet und von den Schwächen zurückführt, unser Maulbrauchen über das Tun für das Tun selber anzusehen."

Die Erziehung für den künftigen Beruf durch eine der Kindesnatur angemessene Arbeit fällt demnach zusammen mit der wahren Menschenbildung. Dieser Gedanke Pestalozzis ist lebendig in allen großen Männern, die sich über Erziehung geäußert haben: Goethe und Schiller, Kant und Fichte, Carlyle und die Philosophen der Gegenwart, sie alle preisen die Arbeit

als das oberste und wichtigste Erziehungsmittel, als das letzte Evangelium in dieser Welt, wie Carlyle in seinem bekannten Buche: „Arbeiten und nicht verzweifeln" sagt. Nicht nur geistig, sondern auch physisch muß der Mensch gebildet werden, er muß seine Hände und Sinne gebrauchen lernen, wenn er ein Herrscher werden will über die tote Materie. „Kunstbildung" nennt Pestalozzi die Ausbildung der menschlichen Sinne und Glieder, und ihr Ziel ist ihm „der höchste Grad des Nerventaktes, der uns Schlag und Stoß sichert und Hand und Fuß gewiß macht". Damit meint er nicht etwa die Ausbildung bloßer mechanischer Fertigkeiten, sondern die Entwicklung der Individualität und Per-

PROFESSOR ADOLF HENGELER – MÜNCHEN. Gemälde: „Kind mit Muff".

sönlichkeit des Zöglings nach jeder Richtung hin, körperlich und geistig. Erst im Tun, in der Übung des Auges und der Hand kommen Verstand und Wille wirklich zusammen, wird eine übereinstimmende Bildung des Kopfes und des Herzens erreicht. Somit läuft alle Erziehungsweisheit schließlich darauf hinaus, an Stelle des Wortunterrichts, wie er in unserem heutigen Erziehungssystem vorherrscht, einen Tatsachenunterricht zu setzen, der das Kind als ein handelndes Wesen ansieht. Jede Erziehung muß mit dem Tun beginnen und an die Pflege des Beschäftigungstriebes müssen alle anderen Maßnahmen anknüpfen.

Die Erfüllung dieser Forderung ergab sich unter den früheren Bedingungen des wirtschaftlichen und häuslichen Lebens ganz von selbst; unter den heutigen Verhältnissen, wie sie die technische Kultur geschaffen hat, die eine vollständige Umwälzung aller wirtschaftlichen und sozialen Zustände hervorbrachte, muß eine wohlüberlegte und sorgfältig durchgeführte Erziehung die Schäden ausgleichen, die im anderen Falle durch die Vernichtung aller Persönlichkeitswerte entstehen. Diese Erziehung kann nur die durch Arbeit und zur Arbeit sein.

✿

JUGEND-HEIME. Es kommt alles darauf an, daß die moderne Kunst, das moderne Empfinden volkstümlich werde. Sie soll auf der gesunden Basis des Volkes neu und stark wachsen. So wollen die Jugendheime begriffen sein. Daß man es wagen darf, jungen Arbeitern diese reinlich und mit Geschmack hergerichteten Räume zu überlassen, beweist einiges für das steigende Niveau der völkischen Bedürfnisse und des Respektes vor der Kultur. Zwei solcher Jugendheime hat Hermann Münchhausen in Berlin eingerichtet. Er fand den Ausdruck schlichtester Sachlichkeit, den er durch Farbe fröhlich steigerte. Die jungen Leute, die hier ihre Mußestunden verbringen, können nach dem ihnen gesetzten Maß Helfer zur neuen Schönheit werden.

PROFESSOR ADOLF HENGELER MÜNCHEN. Gemälde: »Schlüsselblumen«. Privatbesitz.

BILDHAUER PROFESSOR HERMANN HAHN UND ARCHITEKT HERMANN BESTELMEYER—MÜNCHEN. DER ERSTE PREIS

WETTBEWERB FÜR DAS BISMARCK-NATIONAL-DENKMAL.

VON MAX SCHMID—AACHEN.

Selten ist das Urteil eines Preisgerichtes mit so viel Spannung erwartet worden, als der Entscheid über den Entwurf für das Bismarck-National-Denkmal auf der Elisenhöhe beiBingerbrück. Durch der Parteien Gunst und Haß war die Angelegenheit vom ersten Tage an verwirrt. Schon gegen die Wahl der Elisenhöhe wandten sich sofort erbitterte Gegner. Als aber am 22. Januar ds. Js. die Preisrichter auf der Elisenhöhe versammelt waren, um gewissenhaft den Ort selbst zu prüfen, ehe sie die Entwürfe aburteilten, da ging das Urteil dahin: „Der Platz ist hervorragend zur Errichtung eines Denkmals geeignet". Hoch genug und frei genug, um nicht durch spätere An- und Umbauten dem Blick entzogen zu werden. Und doch nicht so wolkenhoch, daß nicht ein mäßig großes Bauwerk hier zur vollen Wirkung kommen könnte. Von allen Seiten her bleibt es immer gleich schön sichtbar. Wer aber hinaufsteigt durch den stillen Wald, den mächtigen Rheinstrom zur Seite, mit dem Blick auf Binger Loch, Mäuseturm und Ruine Ehrenfels, wer droben den herrlichen Ausblick auf den weiten Rheingau und weiter den Einblick ins Rhein- und Nahetal genießt, der zweifelt nicht, daß allen künftigen Besuchern der Denkmalstätte hier weihevolle Stunden sich bieten werden. Wer hier ein Denkmal errichten will, muß sich den Forderungen dieser Situation fügen. Mancher Feinfühlige hatte es schon längst ausgesprochen: „Wie schade, daß auch diese Stelle durch ein Denkmal verschandelt werden soll". Aber muß denn jegliches Denkmal von Menschenhand die Natur verschimpfieren? Schon steht an jener Stelle ein kleines tempelartiges Gebäude von rund 8 m Höhe, dessen außerordentlich malerische und stimmungsvolle Wirkung einstimmig anerkannt wird. An seine Stelle einen besseren, künstlerisch vollendeten, schön gegliederten Bau zu setzen, der in den Dimensionen nicht wesentlich über das Gegebene hinausgeht, das war nach Meinung vieler die eigentliche Aufgabe, die sich für den Wettbewerb ergab. Dem gegenüber muß festgestellt werden, daß von rund 379 Wettbewerbern nur wenige so gefühlt. Auch läßt der Wortlaut des Preisausschreibens vermuten, daß bei Erlaß desselben dieser Gedankengang nicht vorherrschte. An dieser Stelle, die das Rheintal beherrscht, sahen manche schon im Geiste einen riesigen, den Hügel als Basis der eignen machtvollen Schönheit benutzenden Bau himmelhoch auftrotzen. Freilich — — gefordert wird das im Preisausschreiben nicht. Ausdrücklich ward erklärt, daß jede mögliche Lösung den Künstlern freigestellt sei. Einzig die Angabe, daß 1 800 000 Mark als Maximum der Bausumme vorgesehen seien, ließ die Auffassung zu, als müsse diese Summe auch erreicht werden. In Wahrheit hatte der Denkmals-Ausschuß damit nur eine äußerste Grenze ziehen wollen. Und doch haben von den Bewerbern nicht wenige die

REG.-BAUMEISTER ALFRED FISCHER UND BILDHAUER WALTER KNIEBE DÜSSELDORF. EIN ZWEITER PREIS

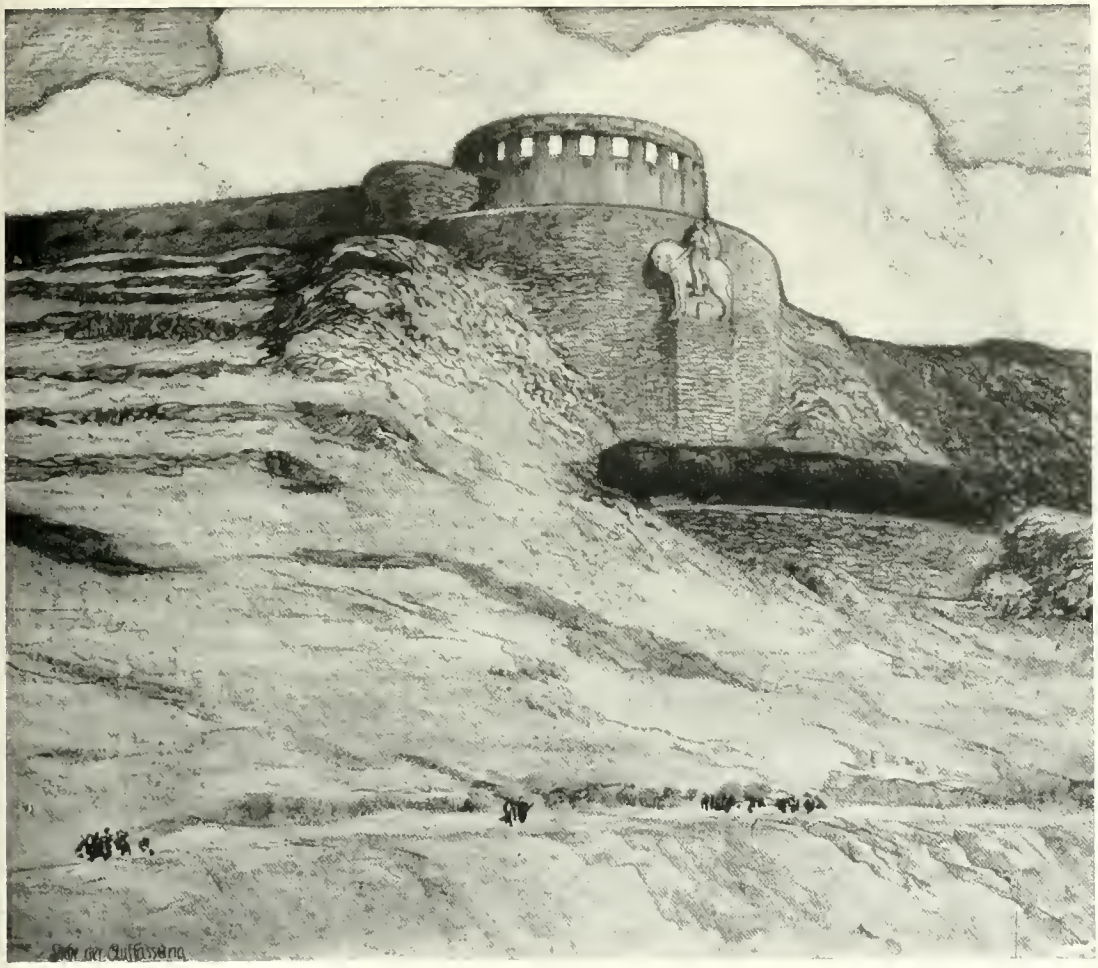
Grenze erreicht, manche sogar überschritten. Ein Zeichen dafür, daß unseren heutigen Künstlern vielfach das Gefühl für das „est modus in rebus" verloren gegangen ist.

Gewaltig ist heute die Enttäuschung weitaus der meisten Wettbewerber, weil die Majorität des Preisgerichtes diesen Standpunkt grundsätzlich verwarf. „Jeder Versuch, durch übermäßige Ausdehnung eine Wirkung zu erzielen, konnte nicht den Beifall der Preisrichter finden", so lautet das Schlußurteil der Jury.

Eine bittere Erfahrung für viele Bewerber. Aber ist das nicht ein Charakteristikum jedes Wettbewerbes, daß der Künstler dabei nicht dem ausgesprochenen Willen eines bekannten Bauherrn, sondern der ungewissen Meinung einer unbestimmten Mehrheit gegenübersteht? Daraus resultiert dann eine unendliche Freiheit und Mannigfaltigkeit der Lösungen. In diesem Sinne ist natürlich jeder Wettbewerb eine Lotterie, aber eine Lotterie, in der auch der Verlierende gewinnt, wenn er nicht mit vorgefaßten Meinungen und übertriebenen Hoffnungen, sondern mit der Absicht an die Aufgabe herantritt, vor allem seine eigne Kraft zu stählen und aus den Erfolgen der Anderen im Falle der Niederlage zu lernen, bis auch ihm einmal der Sieg winkt. So aufgefaßt ist selbst dieser große Wettbewerb, der unendliche Opfer forderte, ein Segen für die Künstlerschaft. Damit soll nicht geleugnet werden, daß manchem diese Opfer bitter schwer geworden sind. Wenn heute von 379 Teilnehmern nur 20 eine materielle Entschädigung erhalten und weitere 21 durch eine lobende Erwähnung einen Trost davon getragen haben, so bleibt dem großen Rest nur eines übrig. Das stolze Bewußtsein, daß sie Zeugnis abgelegt haben für jene ideale Gesinnung, die trotz der unleugbaren materiellen Notlage in unserer Künstlerschaft steckt. Deswegen hat der Kunstausschuß des Bismarckdenkmals es für notwendig gehalten, sämtliche Entwürfe auf längere Zeit im Kunstpalast zu Düsseldorf öffentlich zugänglich zu machen, ehe sie vielleicht wieder in der Stille eines Magazinraumes oder eines Ateliers verschwinden.

* * *

Für das Preisgericht war es eine schwere Verantwortung, in wenigen Tagen diese 379 Entwürfe, zum Teil riesige Modelle, zahllose Zeichnungen, Schnitte und Grundrisse auf ihre künstlerische Qualität, wie auf ihre praktische Verwendbarkeit zu prüfen! Welche Verantwortung, insbesondere angesichts der Tatsache, daß schon vor Beginn der Sitzungen in Schrift und Druck den Preisrichtern Voreingenommenheit und allerhand unlautere Absichten vorgeworfen waren. Merkwürdigerweise haben



ARCHITEKT FRANZ BRANTZKY KÖLN. »EIN ZWEITER PREIS«

gerade die Künstler, zu deren Gunsten die Juroren beschuldigt wurden, gar keine oder nur ganz nebensächliche Preise erhalten. Aber vergebens warten wir darauf, daß jene ungerechten Ankläger nun reuig und öffentlich Abbitte tun.

* * *

Es versteht sich, daß dem eigentlichen Preisgericht umfassende Vorarbeiten vorausgingen. Bereits seit Dezember hat ein königlicher Baurat mit drei Technikern die Kostenanschläge und die übrigen sachlichen Angaben der Wettbewerbseingänge geprüft und darüber Bericht erstattet. Es folgte die Ortsbesichtigung durch die Preisrichter auf der Elisenhöhe. Das Preisgericht setzte sich zusammen aus 4 Architekten: Theodor Fischer, Muthesius, Hoffmann-Berlin und Schumacher-Hamburg, aus drei Bildhauern: Tuaillon und Gaul-Berlin, Floßmann-München, dazu aus Malern, Kunstgelehrten und dem Vorsitzenden des Gesamtausschusses. Besonderer Wert war darauf gelegt, daß der Wettbewerb möglichst nach den von den Künstler-Vereinigungen anerkannten Grundsätzen gestaltet wurde.

Wenn heute etliche Vertreter der Presse nach einem höchst flüchtigen Rundgang das Urteil des Preisgerichts als „grenzenlos verfehlt" bezeichnen, wenn sie in ebenso viel Minuten, als jene Fachleute Stunden brauchten, eine bessere Liste der zu Prämiierenden fertig stellen, so ist das eines jener seltsamen und fast unbegreiflichen Wunder unserer heutigen Pressekultur, die im Zeichen des Schnellverkehrs Erstaunliches leistet.

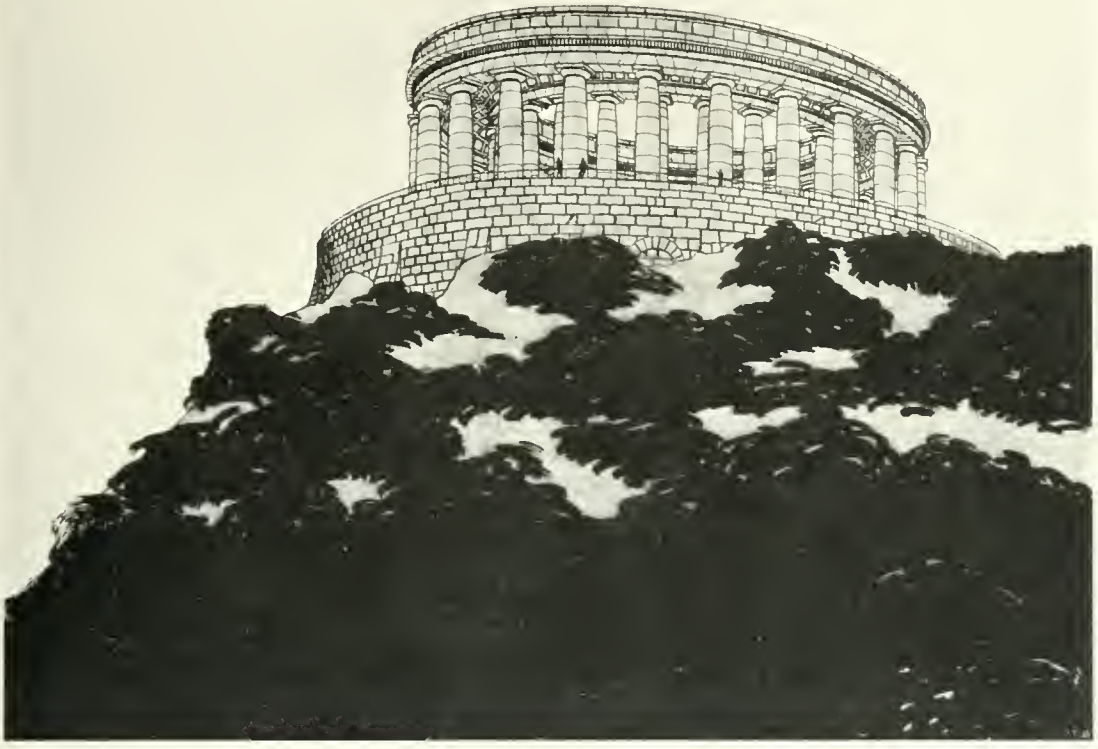
* * *

Die ethischen, künstlerischen und sozialen Begleiterscheinungen dieses großen Wettbewerbes noch eingehender zu erörtern, wäre

PROFESSOR RICHARD RIEMERSCHMID MÜNCHEN. »EIN DRITTER PREIS«

verlockend. Es erscheint das beinahe wichtiger, als die Betrachtung der einzelnen preisgekrönten Entwürfe, deren Art und Bedeutung aus den beigegebenen Abbildungen ohnedies erhellt. Nur soviel sei gesagt: Der I. Preis ist als ein Doppelerfolg zu bezeichnen. Daß einstimmig die Preisrichter ihn emporhoben, ist einerseits darin begründet, daß er wie kein anderer still und feierlich dem Raume sich einpaßt, mit bescheidener Würde alles Anmaßende und Überschwängliche, kurz, daß er viele Fehler anderer vermeidet. Man darf mit Bestimmtheit hoffen, daß er allmählich sich auch in das Herz aller derer einschmeicheln wird, die heute erstaunt zurückweichen, weil sie die erhofften Posaunenstöße modernen Sichauslebens hier nicht vernehmen. Andrerseits trägt er in sich alle Keime zukünftiger Vollendung. Die Persönlichkeit des Bildhauers, Hermann Hahn, wie des Architekten, Hermann Bestelmeyer, bieten ja dafür Gewähr, daß der Entwurf in der Ausführung jene höchste Reife erreichen kann, die ihn zu einem wirklichen, das Zufällige gegenwärtiger Schulmeinungen überdauernden Kunstwerk machen wird. Leicht trägt der Hügel diese Last. Unbeschränkt kann sich dahinter der Festplatz bis zum Waldessaum ausdehnen, unbehindert bleibt der Ausblick in die Landschaft, malerisch ist der Durchblick von der Tiefe her. Eine stimmungsvolle Schöpfung ist jene Statue Jung-Siegfrieds im Innern des altgermanischen Steinkreises. Künftige Zeiten soll er daran mahnen, daß das deutsche Volk als ein jugendlich drängendes, kämpfendes und stürmendes eintrat in den Reigen der Nationen, geführt durch Jung-Siegfried—Bismarck.

Es gibt nicht wenige, die mit voller Überzeugung diese Gesichtspunkte für die allein maßgebenden und für alle Zukunft geltenden halten. Doch läßt sich nicht verkennen, daß damit eine scharfe Absage an gewisse moderne Bestrebungen verbunden ist. All das Ringen und Streben



ARCHITEKT OTHO ORLANDO KURZ UND BILDHAUER BERNH. BLEEKER -MÜNCHEN. EIN DRITTER PREIS«

der letzten Generation, all diese Kämpfe für eine eigene originelle Kunstweise, all dieses Sichsehnen nach Zwanzigstem-Jahrhundertstil wird dadurch als überflüssig, ja schädlich gebrandmarkt. Nicht ohne Grund fragt man sich: Soll die große sogenannte „moderne Bewegung" nun klanglos dahingehen? War sie nichts weiter als ein spannendes Schlußkapitel zur Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts? Hat man darum „Los von Rom", „Los von der Antike", „Los von der Historie" geschrieen, um nun mit stillem Entsagen nordische Steinbauten neu zu beleben? Und noch eines. Wird die künstlerische Feinheit von Hahns Entwurf, dies bescheidene Sichgenügenlassen diejenigen befriedigen, die vor allem ein Monumentalwerk ersehnten, das auch in der äußeren Größe der Bedeutung des ersten Kanzlers gerecht wird? Verlangen nicht die meisten, daß das stilisierte oder realistische Bildnis des großen Mannes zum Mittelpunkt des ganzen Aufbaues gemacht wird? So wird dieser erste Preis Keim eines heftigen Streites werden, und in den nächsten Wochen dürften im deutschen Blätterwalde wilde Kampfrufe gellen, bis (vermutlich in den Maitagen) die Entscheidung fällt.

Wenn Hahns Entwurf dann nicht die Mehrheit findet, welcher unter den übrigen Preisgekrönten könnte als vollwertiger Ersatz oder gar als besseres Modell gelten? Ein II. Preis fiel ja auf F. Brantzky-Köln. Sein Entwurf hat gewisse Qualitäten mit dem vorigen gemein. Nur schiebt er die Sockelmauer in mächtigem Schwunge weit vor den Abhang des Berges und läßt aus ihr ein stattliches Reiterbildnis emporwachsen. Die Steinpfeiler werden durch schlichte Säulen ersetzt, aber leider fast bis zu $^2/_3$ Höhe durch eine Rundmauer abgeschlossen. Links und rechts flankieren Halbtürme den Rundbau, der sich nach der Rückseite zum Festplatz öffnet,

den langgestreckte festungsartige Mauern seitlich begrenzen. Das Ganze macht so den Eindruck einer alten Bergfeste, d. h. mehr fest als festlich, mehr trotzig als einladend, aber jedenfalls wuchtiger, die Landschaft mehr dominierend und doch nicht erdrückend oder gar zerstörend. Die Silhouette der Elisenhöhe würde auch bei Ausführung dieses Entwurfes gewinnen.

Der andere II. Preis des Architekten Alfred Fischer-Düsseldorf (Plastik: Walter Kniebe-Düsseldorf) mag zunächst allzu einfach erscheinen. Ein griechisches Tempelchen von bescheidenen Verhältnissen, mit einem etwas unbescheidenen Dache gedeckt. Wie aber dieses Tempelchen mit seiner davor liegenden tieferen Terrasse dem Berg angefügt ist, wie sich daran der Festhof und weiterhin ein langgestreckter Festplatz angliedert, das ist ohne Zweifel sehr geschmackvoll und feinfühlig. Hier ist nicht durch anspruchsvolle Kolonnaden und pompöse Triumphbogen die Ruhe der Landschaft gestört. In dem bescheidenen Umfange, in dem klassische Motive verwendet wurden, hat das Projekt auch für ausgesprochene Deutschtümler wohl nichts durch Hellenismus Verletzendes. Denen, die aus Kreisformen den Platz entwickeln, tritt hier eine gradlinig und rechtwinklig gegliederte Lösung entgegen, die doch das gegebene Terrain nach Kräften schont. Alle Einzelheiten sind freilich nur flüchtig angedeutet. Doch darf vorausgesetzt werden, daß diese einfache Architektur von jedem geschmackvollen Künstler ohne weiteres gut und richtig detailliert werden kann. Im ganzen eine kluge und ruhige Arbeit, die nicht nur auf dem Reißbrett entworfen, sondern auch im Raume empfunden ist.

In welchem Sinne ein III. Preis dem Motto: „Seid einig" (Bernh. Bleeker und O. O. Kurz-München) zuteil wurde, bedarf nach dem Vorgesagten kaum noch der Begründung. Es ist ein reicherer Typ des ersten preisgekrönten Entwurfes, eine Übersetzung in den Hellenismus. Leider wird der dorische Rundpfeiler eine größere Schmuckentwicklung nicht zulassen.

Der andere III. Preis ist auf Rich. Riemerschmids Kuppelbau gefallen. Dieser Entwurf hat etwas sehr Stimmungsvolles. Er besitzt ein wenig Romantik, wie sie am Rheine wohl zulässig ist. Der nicht übermäßig große, aber zu vielfacher Anbringung von Plastik und Malerei verlockende Kuppelraum ist von bescheidenen Abmessungen. Der Umriß erinnert zwar an verschiedene kirchliche Gebäude, wirkt aber doch auch ein wenig weltlich, denkmalhaft. Riemerschmid hat diese Gedächtnishalle zurückgeschoben und nach dem Bergabfall hin gegliederte Terrassen vorgelegt, an deren Fuß, in der Tiefe des heutigen Steinbruchs, ein poetisches kleines Heiligtum eingebettet ist. Im Innenraum läßt sich eine weihevolle Bildsäule, an den Wänden festlicher Schmuck anbringen und vielen wird der Gedanke sympathisch sein, daß hier des großen Dahingeschiedenen an festlichen Tagen gedacht werden kann, daß er im engeren Kreise hier durch Lied und Rede gefeiert wird, während auf dem dahinter liegenden Festplatze öffentliche Versammlungen und Festspiele stattfinden können. Mancher mag wohl den Umriß des Baues etwas straffer, die Formen etwas eigenartiger empfunden wünschen. Das wäre Sache der Durcharbeitung bei etwaiger Ausführung.

Zehn weitere Entwürfe sind mit Entschädigungen von je 2000 Mark ausgezeichnet. An zweien ist Bestelmeyer-Dresden beteiligt, einmal in Gemeinschaft mit Hahn-München. In beiden Fällen plant er einen Rundbau mit kegelförmigem Dache, wobei reicher Reliefschmuck vorgesehen ist. Georg Wrba will weniger durch Größe, als durch Anmut und Schönheit zwingen. Im Verein mit Otto Gußmann schmückt er eine festliche Halle durch Reliefs und Gemälde. Einen eleganten Kuppelbau und eine dem Terrain sehr feinfühlig angepaßte Platzanlage bietet R. Berndl-München.

Friedrich v. Thiersch gibt einen schlicht behandelten Turm von quadratischer Grundform, der mit seinem Unterbau sich der Silhouette rheinischer Burgen anpaßt, im einzelnen aber, besonders auch durch Dasios Reliefschmuck, festlich und heiter wirkt. In dem Entwurf von Johann und Rich. Miller-Pasing wird ein stattlicher, ins Vieleck übergehender turmartiger Bau von einer Säulenhalle in Hufeisenform umschlossen. Größere Dimensionen wählen Biber und Klemm, deren Projekt etwas stark an Burgruine gemahnt. Der vortreffliche Entwurf von E. Schütz, O. und R. Kohtz scheint über den für die Elisenhöhe zulässigen Maßstab hinauszugehen.

Max Läuger-Karlsruhe bringt feierliche klassische Säulenhallen als Umrahmung eines sehr wohlgegliederten Festplatzes. Paul Pfann und Pfeifer-München nehmen nochmals den Gedanken des altgermanischen Steinkreises auf, allerdings in zierlichen, fast biedermeierischen Proportionen.

Unter den angekauften Entwürfen befindet sich ein solcher von Kreis-Düsseldorf. Kreis gehört mit seiner Serie von Projekten wohl zu denen, die am intensivsten mit dieser Denkmalsaufgabe sich beschäftigt haben. Es wäre unrecht, hier mit wenigen Worten seine imposanten Entwürfe abzutun. Ihrer Bedeutung und den Grün-

den, warum sie wider Erwarten nicht in erster Linie unter den Preisgekrönten erscheinen, muß bei anderer Gelegenheit an der Hand reichen Abbildungsmaterials nachgegangen werden. Angekauft wurden außerdem die Entwürfe von Kirchbauer und C. Burger-Aachen, Pechstein, H. Schmidt und Wünsche in Berlin, Baumgarten und Amberg in Berlin.

Daß viele, die zu den Besten in der deutschen Künstlerschaft zählen, hier erfolglos mitgekämpft, ist bekannt. Bei Eröffnung der Ausstellung am 11. Februar sollen ihre Namen, soweit jene beistimmen, genannt werden — denn in solchem Kampfe mitgestritten zu haben, ist in jedem Falle rühmlich, auch für den Unterlegenen. Die öffentliche Ausstellung wird auch Gelegenheit bieten, den Vorzügen dieser Werke noch gerecht zu werden. M. SCH.

Nachdem im vorstehenden die Gesichtspunkte, die bei der Preisverteilung maßgebend waren, von einem Mitgliede der Jury dargelegt sind, mögen, um den Streit der Meinungen zu kennzeichnen, noch einige Abschnitte aus den Äußerungen der Kunstreferenten zweier angesehenen Tagesblätter Aufnahme finden.

Dr. Fritz Stahl-Berlin schreibt im „Berliner Tageblatt" u. a. folgendes:

„Der Gedanke, dem großen Kanzler am Rhein ein Denkmal zu errichten, erscheint so selbstverständlich, die Aufgabe, die damit der deutschen Kunst gestellt wurde, ist so groß und fördernd, daß die verhältnismäßig geringe Anteilnahme der Nation an dieser Angelegenheit auffallen muß. Sie wird dadurch bewiesen, daß trotz der großen Propaganda die Mittel für dieses Monument bei weitem noch nicht zusammengebracht worden sind. Nur die Werbekraft eines schönen Entwurfes wird das noch ändern können.

Einen solchen Entwurf hat die erste Konkurrenz nicht gebracht. Es gibt zwar noch kein Bismarckmonument, das offiziell den Namen eines Nationaldenkmals führt, den die Urheber dieses Planes gewählt haben. Aber Hugo Lederers Hamburger Bildsäule hat sich, ohne ernannt zu sein, diese Stellung errungen. Und kein Werk wird sie aus ihr verdrängen, das sie nicht übertrifft, das nicht wenigstens neben ihr bestehen kann. Mit diesem Maßstab muß man also messen.

Der Gesamteindruck der Konkurrenz-Entwürfe ist schlecht; die Ablehnung steigert sich bei wiederholter Betrachtung bis zum Ekel. Der gute Geschmack, nein, schon der gesunde Menschenverstand wird auf Schritt und Tritt schwer beleidigt. Das ist nicht mehr Verehrung, das ist Vergötzung, was hier von Hunderten mit dem Helden getrieben wird. Und es ist unmöglich, dieses schwüle Pathos auch nur für ehrlich zu halten. In den meisten Fällen wenigstens handelt es sich um denselben kalten Wahnsinn, dem wir auch sonst in der Kunst von heute oft begegnen.

Von der Pyramide und dem Obelisken über die orientalische Grabmoschee, den antiken Tempel und die Kirche aller Stile bis zum modernen Wasserturm gibt es keine monumentale Bauform, mit der es nicht jemand versucht hätte. Es ist eine wahre Orgie polytechnischer Architektur. Und die Bildhauer? Der Ausgangspunkt ist zumeist Lederers Bismarck. Fast alle sind sie von diesem Bilde besessen. Die einen machen es nach, die andern suchen es zu vermeiden und zu übertrumpfen. Dazu brauchen sie andere Muster kolossaler Plastik; urchaldäische Sitzbilder, ägyptische Pharaonen und Sphinxe, chinesische Buddhas. Armer Bismarck! Oder sie stellen ihn auf irgend ein Vieh. Oder sie bauen ihn als Turm. Man könnte Seiten mit der Aufzählung der greulichsten Verzerrungen füllen. Es ist so schlimm, daß man jede menschliche Darstellung des Helden, selbst eine konventionelle, aufatmend, wie das erlösende Aufwachen aus einem schlechten Traume begrüßt.

Der begreifliche Widerwillen gegen das ganze kolossalische Getue führte die Jury zu einer prinzipiellen Ablehnung, zu der in einzelnen Fällen, wo es sich um talentvolle Leistungen handelte, die Überschreitung der Mittel überdies gezwungen haben mag.

Sie hat, wenigstens mit den Hauptpreisen, nur solche Entwürfe gekrönt, die sich in maßvoller Größe und in anständigen Formen bewegen. Alle haben bei sonst oft unbestreitbaren Vorzügen den Fehler, daß sie keine Beziehung zu dem Platz, der Landschaft, dem Helden haben, irgendwo für irgendwen errichtet werden könnten oder — — nirgends und für keinen passen würden. Riemerschmids Rundbau, mit den barocken Voluten und der grünen Kuppel, ist ausgesprochen Münchnerisch. Der Fischer-Kniebesche antike Tempel wäre vielleicht am Golf von Neapel an seiner Stelle. Der runde Brunnenhof mit der doppelten Säulenreihe von Kurz-Bleeker paßt nur auf eine flache Terrasse und wird nur oben wirken. Dasselbe gilt von dem Pfeilerrund Hermann Hahns mit dem Jungsiegfried, das den ersten Preis erhalten hat, und dessen Vorzüge ich zu würdigen weiß. Bleibt nur Brantzkys Entwurf, dessen Unterbau ein großes Relief Bismarcks als Panzerreiter zeigt, und das mit

diesem Unterbau die Form des Hügels ausnützt und mit diesem Relief die Bestimmung des Monumentes anzeigt. Aber, selbst wenn das Relief viel besser wird, als es ist, und auch der Säulenbau, in dem übrigens noch ein Bismarck steht, charaktervoller durchgebildet wird, mehr als gutes Mittelmaß kann das Ganze auch nie sein.

Für heute ist es wichtig, zu fragen, was nun weiter für die Sache des Bismarck am Rhein geschehen soll. Daß die Prämiierung dieser Entwürfe praktische Konsequenzen hat, halte ich für ausgeschlossen. Aber die Konkurrenz, die dem Komitee hunderttausend Mark und den beteiligten Künstlern vielleicht mehr als eine Million kostet, hat doch die Frage wenigstens geklärt.

Ich meine, das Komitee müßte nun zuerst noch einmal die Platzfrage erörtern. Vielleicht kommt es dann zu dem Resultat, einen anderen zu wählen, was am besten durch eine Künstlerkommission geschehen würde. Dann müßte eine engere Konkurrenz zwischen den Urhebern der talentvollsten Arbeiten den endgültigen Entwurf schaffen, den Entwurf, der genug Werbekraft hat, um die Angelegenheit dieses Denkmals wirklich zu einer nationalen zu machen. Wer ein Freund der Denkmalsidee ist, muß geradezu davor warnen, mit einer Ausstellung der diesmal preisgekrönten Entwürfe in deutschen Städten eine Propaganda machen zu wollen, wie das geplant war. Das würde der Sache nicht nützen." »BERLINER TAGEBLATT«. FRITZ STAHL.

* * *

Dr. Max Osborn-Berlin äußert sich in der „B. Z. am Mittag" u. a. wie folgt:

„Ich weiß aus eigener Erfahrung, daß es keine leichte Arbeit ist, aus Hunderten von Entwürfen das Richtige oder auch nur das relativ Beste herauszufischen, und wer in die endlose Flut der Zeichnungen, Grundrisse, Pläne und Modelle getaucht ist, die im Düsseldorfer Kunstpalast nicht weniger als 64 Säle füllen, wer all die wüste Verstiegenheit, den Dilettantismus, den Wahnwitz durchwandert hat, der sich hier breit macht, wird verstehen, daß die Juroren diesmal besonders saure Arbeit hatten. Aber es handelt sich nicht etwa um einzelne Fehlgriffe, über die niemand zetern würde, sondern um das sonderbare und falsche Prinzip, dem das Preisgericht gefolgt ist [. . . etwas möglichst Leichtes, Nichtwuchtiges auszuwählen].

So kam die Jury auf den für mich unverständlichen Gedanken, den Entwurf Hermann Hahns in München mit dem stolzen ersten Preise zu krönen. Ich verehre und liebe Hahn, aber was er hier in Vorschlag bringt, ist einfach unmöglich. Er modellierte eine halbnackte Jung-Siegfried-Gestalt, die den rechten Fuß auf einen Block setzt und mit den Händen ein Schwert auf seine Schärfe prüft. Und ringsum ließ er sich von dem Architekten Hermann Bestelmeyer einen Pfeilerrundgang bauen. Zwischen dieser Umrahmung und der Figur sollen große Bäume angepflanzt werden. Das Ganze ist leicht, spielerisch, fast zierlich. Ein Bismarckdenkmal, dessen Hauptmotiv nicht Kraft, sondern — Eleganz ist! Wie eine Osteria müßte es sich den Rheinfahrern drunten präsentieren.

Aber die Jury hat sich nicht damit begnügt, ihr anfechtbares Prinzip in diesem einen Falle zu befolgen. Sie hat es sich bei allen anderen Preisen, bei fast sämtlichen „Ankäufen" und „Entschädigungen" zur Richtschnur genommen. Und darin liegt eine Ungerechtigkeit. Sie hat z. B. mit Bedacht die prachtvollen Architekturwerke, die man als Werke von Bruno Schmitz und von Lederer erkennt, umgangen. Sie hat sich zu den ausgezeichneten Vorschlägen von Wilhelm Kreis, der eine ganze Reihe von Zeichnungen eingesandt hat, so verhalten, daß sie davon — einen Entwurf „ankaufte"; Das ist fast kränkend. Es herrschte also die ausgesprochene Absicht, die eigene und kraftvolle architektonische Monumentalsprache, die sich in Deutschland zu unserer Freude immer schöner und freier entwickelt hat, bei dieser Aufgabe nicht zu Worte kommen zu lassen, ihr auch nicht in zweiter und dritter Reihe einen Platz anzubieten. Man muß sich wohl vorstellen, daß die Juroren durch die ungeheuren, fratzenhaften Götzenbilder, die in Massen aufmarschierten, wütend gemacht wurden und nun die Reaktion erlebten, daß sie nur das Leise und Zurückhaltende als geschmackvoll empfanden. Aber daß sie in solcher Stimmung einem biedermeierisch-gräzisierenden Tempelchen, einem Landhäuschen, einem gleichgültigen Türmchen usw. Preise und Ehrungen verliehen, bleibt gleichwohl unbegreiflich.

Nein, hier muß ein ganz anderer Ton angeschlagen werden! Nicht subtile Feinheit des Geschmacks, sondern gehaltene Kraft muß hier siegen. Ein Werk, das ohne billige „Volkstümlichkeit" sich ohne weiteres der Nation einprägt als Sinnbild des gewaltigen Lebenswerkes, das dadurch gefeiert werden soll. Hierzu aber ist bisher noch nicht ein Anfang gemacht, noch nicht einmal ein Weg gefunden! »B. Z. AM MITTAG«. MAX OSBORN.

Weitere Berichterstattung muß dem nächsten Hefte vorbehalten werden. DIE SCHRIFTLEITUNG.

PROFESSOR THEODOR FISCHER.
LANDHAUS IN HELLERAU BEI DRESDEN.

PROFESSOR RICHARD RIEMERSCHMID. Deutsche Werkstätten in Hellerau.

DIE GARTENSTADT HELLERAU.

VON ROBERT BREUER.

Neuen Ideen ist zumeist nichts gefährlicher als die Zeit der ersten Liebe. Da spannen der Enthusiasmus und die Sensation gesunde Erkenntnis und nüchternes Wollen bis zum Äußersten der Phantastik und des Stürmens. Vom Abend zum Morgen warten die Wundergläubigen darauf, daß dies Allerneueste von gestern schon morgen die Lösung jedes Rätsels und jeder Last bringe. Es ist nur selbstverständlich, daß dann über Nacht der Katzenjammer kommt, und leicht geschieht es, daß im plötzlichen Erwachen mit dem Traum die gesunde Idee zerschellt. Solcher Art, ein wenig zum mindesten, ist das Schicksal der Gartenstadtbewegung in Deutschland. Reformatorische Heißsporne haben zuviel von ihr erwartet, haben ihre Verwirklichung für zu leicht erachtet, haben gehofft, durch sie eine Erneuerung der Menschheit zu gewinnen. Der Idee von der Gartenstadt, die bürgerlich und nüchtern aus England kam, gesellten sich allerlei Askesen, Naturheilkunde, Vegetarianismus und eine Wut zum Baden. Solch Methodismus hat der Propaganda nicht wenig geschadet; zumal sich damit noch die Romantik der Heimatkunst verband. So kam es, daß kluge Leute die Gartenstadt als eine Utopie, als eine Rückentwicklung in dörfliche Verhältnisse und paradiesische Unschuld verwerfen lernten. Und in der Tat, wenn die Gartenstadt eine Reduzierung der Kultur auf das Notwendigste, auf eine gezähmte Animalität, bedeuten würde, so wäre sie vom Übel; und wenn sie nichts anderes wäre als ein matter Aufguß völkischer Sentimentalität, so müßte man sie prinzipiell verwerfen. Daß aber die Gartenstadt sich auch in Deutschland von solchen Ankränkelungen fern zu halten vermag, daß sie nicht eine Minderung, vielmehr eine Steigerung der Menschlichkeit und der Kultur bedeuten kann, dafür ist Hellerau, die vielgenannte Siedelung bei Dresden, ein trefflicher Beweis.

Noch eine andere Gefahr ist auf die Idee der Gartenstadt, als sie nach Deutschland kam, gefallen. Die Spekulation bemächtigte sich, so paradox das auch einen dünken mag, der Erkenntnis, durch die ihr der Garaus gemacht werden sollte. In des Wortes schlimmstem Sinne wollten die Spekulanten die Gartenstadt, diesen Oberteufel der Bodenreform, durch Beelzebub austreiben. Sie nannten keck die schäbigsten Gründungen der gierigsten Banken: Gartenstädte. Wenn es nach ihnen und nach dem Namen ginge, wäre Deutschland mit Gartenstädten übersät. Leider mangelt dem Publikum oft genug jegliche Einsicht, um raffiniert verbrämten Bodenwucher von einer gesunden Verwirklichung sozialen Wollens zu unterscheiden. Auch da wiederum kann Hellerau aufklärendes Beispiel sein; es ist durchaus nach den Forderungen einer fortschrittlichen Bodenpolitik gegründet und verwaltet. Das Land gehört einer Gesellschaft, deren Kapital nie mehr als vier Prozent bringen darf. Von dieser Gesellschaft mietet der einzelne seine Baustelle auf ewige Zeiten. Die Gesellschaft baut ihm sein Haus und „er erwirbt das Recht, darin zu wohnen, indem er für den Grund und Boden einen je nach der Lage zu ermittelnden Pachtzins entrichtet und für den Bau des Hauses einen Teil des Baugeldes in Form eines Darlehns der Gesellschaft überweist. Dieses Darlehn wird zu seinen Gunsten auf dem Grundstück hypothekarisch

HELLERAU. BLICK NACH DRESDEN.

eingetragen. Ihm selbst kann nicht gekündigt werden, er aber darf kündigen und hat nur für den Fall, daß das Haus sich nicht weitervermieten läßt, auf ein Jahr den Pachtzins zu zahlen. Das Darlehn wird verzinst, aber ist unkündbar, solange er selbst in dem Hause wohnt, kann aber fünf Jahre nach seinem Wegzug von ihm aufgekündigt werden. Das Recht am Haus geht bei Todesfall des Mieters auf die Erben über, auch diesen kann nicht gekündigt werden. So gelangt er mit verhältnismäßig geringen Aufwendungen zu dem tatsächlichen Genuß eines Hauses, das er wie sein eignes Haus ansehen lernt." Nach solcher Ordnung entstehen Landhäuser zu einem Mietspreise von 700—2000 Mk., also Wohnstätten, die dem Bedürfnis eines guten Mittelstandes genügen. Daneben wird ein anderer Teil des Landes mit Kleinbauten

HELLERAU. ANSICHT VOM HELLER.

PROFESSOR RICHARD RIEMERSCHMID. Deutsche Werkstätten. Ansicht vom Heller.

besetzt. Hier wird die Bebauung durch eine Baugenossenschaft geleistet. Der Geschäftsanteil ist auf 200 Mk. angesetzt. Jeder Genosse muß mindestens einen Anteil erwerben. Die einzelnen Haustypen haben einen Mietspreis von 250—600 Mk. Dafür gibt es eine bewohnbare Nutzfläche von 46—85 Quadratmetern. Das kleinste der Häuser enthält im Erdgeschoß Wohnstube und Küche und im Obergeschoß zwei Schlafzimmer; die größeren haben je unten und oben ein Zimmer mehr. Auch diese Häuser sind vom Vermieter unkündbar. Zu jedem Haus gehört ein Vorgarten von 25—35 Quadratmetern und ein hinter dem Haus gelegener Nutzgarten von 95—265 Quadratmetern. Die Gartenmiete beträgt pro Quadrat-

PROFESSOR RICH. RIEMERSCHMID. Deutsche Werkstätten. Verwaltungsgebäude und Einfahrt.

PROFESSOR R. RIEMERSCHMID. DEUTSCHE WERKSTÄTTEN- HELLERAU. VERWALTUNGSGEBÄUDE, HOFSEITE.

PROFESSOR RICH. RIEMERSCHMID. Deutsche Werkstätten. Kraftzentrale, Hofseite.

meter und Jahr 18 Pfennige; in jedem Garten stehen drei junge Obstbäumchen.

Aus alledem sieht man, daß es sich bei Hellerau nicht um eine Utopie handelt, vielmehr um eine rationelle Organisation. Man spürt kaufmännischen Geist jener höchsten Gattung, die alle Instinkte auf den Verdienst im Interesse der Gemeinschaft eingestellt hat. So ist man nicht überrascht zu hören, daß das wirtschaftliche Zentrum dieser doppelartigen Wohnstätten in einem modernen Fabrikbetrieb ruht. Die Deutschen Werkstätten für Handwerkskunst haben in Hellerau sich neu eingerichtet; sie waren es, die zu der Siedelung den Grundstock legten, ihr Leiter Karl Schmidt hat die Landschaft Hellerau entdeckt und erschlossen. Die Genesis war einfach genug. Den Werkstätten war die Herberge drinnen in der Stadt zu eng geworden; der Betrieb, der mit einer Handvoll Menschen angefangen hatte und jetzt mehrere Hundert zählte, verlangte immer nach größerer Ausdehnung. K. Schmidt, der zehn Jahre früher noch an der Bank

DEUTSCHE WERKSTÄTTEN -HELLERAU. LADERAMPE.

DEUTSCHE WERKSTÄTTEN HELLERAU.
BLICK IN DIE TISCHLERWERKSTÄTTEN.

DEUTSCHE WERKSTÄTTEN — HELLERAU. Blick in den Maschinensaal.

gestanden hatte, ging auf die Suche, der Entwicklung seines Reiches eine neue Wohnstatt zu finden. In ganz Dresden und rings umher traf er die Spekulation, den hohen Bodenpreis, der die Anlage einer ungehemmt der Hygiene der Technik und der Arbeitsfreude gehorchenden Fabrik unmöglich machte. Er aber wollte den Arbeitern Luft, den Maschinen Licht, den Pflichten Erleichterung und dem Empfinden ein großes Maß schaffen. So traf er eines Tages, jenseits von Neustadt, gegen die Dörfer Klotzsche und Rähnitz, ein freies, vom Kapital noch nicht in Beschlag genommenes Gelände. Dessen gute Vorsehung war der fiskalische Besitz gewesen, der sich zwischen den Grenzen der Stadt, den Kasernen, und diesen Dorfgemeinden dehnt. So abgesondert, schienen diese Ländereien der Spekulation wertlos. Und umgekehrt, gerade durch den fiskalischen Gürtel, der sie davor bewahrte, von der Stadt gefressen zu werden, empfahlen sie sich als neue Heimat für eine Organisation, die den Schlingen des städtischen Bodenwuchers entrinnen und in möglichster Freiheit sich entfalten wollte. Hier also wollte Schmidt die neue Fabrik bauen. Indessen, er wußte, daß er nicht in die Einsamkeit geraten durfte, auch mochte er nicht riskieren, die Fabrik nun vielleicht doch der Spekulation zu einem Sprungbrett werden zu lassen. So wuchs ihm der Gedanke einer Siedelung im Schatten der Fabrik. Nun hätte es nahe gelegen, nur eine Arbeiterstadt für die Angestellten vorzusehen; Schmidt aber, dem die Psyche des Handarbeiters nie verloren gegangen ist, kannte die Gefahren der von einem Fabrikbetrieb unterhaltenen Arbeitersiedelungen, die Gefahren der wirtschaftlichen Abhängigkeit und der geistigen Inzucht. Auch rein rechnerisch ergab sich bald die Forderung einer gemischten Bebauung; größere Häuser sollten neben kleinen Heimstätten stehen.

Es könnte Idealisten geben, die an diesem Zustandekommen Helleraus Anstoß nähmen und sagten, daß diese Gartenstadt zu sehr Produkt der finanziellen Bedürfnisse eines kapitalistischen Unternehmens sei. Das wäre aber kurzsichtig. Gerade diese kapitalistische Logik bildet das Rückgrat der Gründung. Es fehlt ihr jede falsche Philanthropie, jede feminine Wohltätigkeit. Sie ist das Produkt eines Exempels, von einem klugen und erfolgreichen Selfmademan als nützlich, als notwendig erfunden. Noch immer aber war die wirtschaftliche Notwendigkeit von längerem Bestand als die blaublümige Sehnsucht. Und die Entwicklung Helleraus hat es bereits bewiesen, wie durchaus gesund die Siedelung gedacht und durchgeführt wurde. Bei der Baugenossenschaft melden sich weit mehr Mietlustige als befriedigt werden können. Und auch für die gehobenen Häuser fehlt es nicht an Freunden.

* * *

Das Gelände ist hügelig, Fichtenwald ist darüber hingesprengt. Vor seiner Südgrenze liegt ein Paradeplatz; nach Norden steigt es am stärksten an. Diese Topographie verbot eine schema-

PROFESSOR RICH. RIEMERSCHMID. Deutsche Werkstätten. Sitzungszimmer.

tische Aufteilung; die Wege und die Terrainabsteckung mußten sich der Bodenbewegung anschmiegen. Solch Problem des modernen Städtebaues zu lösen und dabei den Charakter der Wald- und Gartensiedelung zu wahren, war Richard Riemerschmid der richtige Mann. Er disponierte praktisch und übersichtlich, hütete sich vor einem willkürlichen Zerreißen, faßte

PROFESSOR RICH. RIEMERSCHMID. Deutsche Werkstätten–Hellerau. Schreibsaal.

PROFESSOR RICH. RIEMERSCHMID. Deutsche Werkstätten. Zimmer der Geschäftsführung.

die Grundelemente, die Blöcke, so groß wie möglich und gab dem Ganzen genau den Grad der intimen Zusammengehörigkeit, wie er sich für Genossen in Freiheit gebührt. Alle gewaltsamen Sprengungen fehlen. Angenehm empfangen uns die Straßen und leiten uns durch die Ortschaft. Das Auge erhält räumliche Wirkungen, und wo es sie heute noch nicht sieht,

PROFESSOR RICHARD RIEMERSCHMID. Deutsche Werkstätten Hellerau. Zimmer der Geschäftsführung.

PROF. RICH. RIEMERSCHMID. HELLERAU. »DIE WALDSCHENKE«

PROFESSOR RICH. RIEMERSCHMID. HELLERAU. »DIE WALDSCHENKE«

PROFESSOR RICH. RIEMERSCHMID. STRASSENBILD, »PILLNITZER WEG«

PROFESSOR RICH. RIEMERSCHMID. HELLERAU. STRASSENBILD, »PILLNITZER WEG«

PROFESSOR RICH. RIEMERSCHMID. HELLERAU. STRASSENBILD, »PILLNITZER WEG«

PROFESSOR RICH. RIEMERSCHMID. HELLERAU. STRASSENBILD, »AM GRÜNEN ZIPFEL«

PROFESSOR RICH. RIEMERSCHMID. Hellerau. Straßenbild, »Am grünen Zipfel«

spürt es sie in der Anlage. Die Hauptdisposition ist deutlich. Am Südrand gegen Osten steht die Fabrik, umfaßt von einem mächtigen Gehöft. Weiter östlich bis zur Grenze und bis zum höchsten nördlichen Zipfel hinauflaufend, sammelten sich die Klein-Häuser. Der Westen und Südwesten des Geländes blieb den größeren und reicheren Bauten bewahrt; von hier aus kann der Blick am weitesten schweifen, bis hinüber in das Elbtal und zu den fernen Bergen. Das Zentrum von Hellerau ist für Häuser der Gemeinsamkeit bestimmt, für die Schule, für ein Haus des Ernstes und der Heiterkeit. Auch zentral, aber mehr auf den Südostzipfel zu, liegt der Marktplatz. Er ist im Entstehen. Sein Typ mußte den feinen, wohlgeschlossenen, leicht zugänglichen und doch immer wieder neu zu entdeckenden Platzräumen der guten alten Klein-

PROFESSOR RICH. RIEMERSCHMID. Hellerau. Straßenbild, »Am grünen Zipfel«

PROF. RICH. RIEMERSCHMID.
EINFAMILIEN-HÄUSER IN HELLERAU.

ARCHITEKT HERMANN MUTHESIUS. Hellerau. Straßenbild, »Beim Gräbchen«

stadt verwandt sein. Hier zeigt sich vielleicht am offensten der süddeutsche Einschlag, der durch Riemerschmid der ganzen Kolonie naturgemäß gegeben wurde.

Solchem die Landschaft genießenden Temperament der Straßenführung und der Platzanlage gehorcht nicht weniger der gesamte Hochbau. Dessen bedeutendster Körper ist das Fabrikgebäude der Werkstätten. Wie bei allem, was Riemerschmid macht, kann dessen voller Wert nur im Gebrauch, im Leben des Alltages, begriffen werden. Es ist der schützende Mantel,

ARCHITEKT H. TESSENOW UND H. MUTHESIUS. Hellerau. Straßenbild.

PROFESSOR RICH. RIEMERSCHMID. Hellerau. Straßenbild, »Am grünen Zipfel«

der sich um die Notwendigkeiten des Betriebes legt; es ist zugleich ein Ordnungsbringer, ein Wohltäter, ein Ausdeuter handwerklicher Bedürfnisse. Die Tischlerei ist in ihm zu Hause; es ist den Leuten auf den Leib geschneidert. Man hat die gegitterten Scheiben gescholten und sie romanisch genannt; man hat gesagt, daß das Ganze zu sehr nach dem Rittergut neige. Solche Vorwürfe würden verstummen, wenn man diesen Fabrikbau allein von innen heraus, nach seiner Werkstatt-Tendenz beurteilte. — Die gehobenen Landhäuser haben die Tugenden, die der Profanarchitektur durch das Reinigungsbad des letzten Dezenniums zum

PROFESSOR RICH. RIEMERSCHMID. Hellerau. Straßenbild, »Am grünen Zipfel«

PROFESSOR THEODOR FISCHER. Hellerau. Landhaus.

neuen Besitz wurden; gestuft und variiert nach der Persönlichkeit der die Form bestimmenden Künstler. Sie alle, vorzüglich aber die Kleinhäuser der Genossenschaft, wollen die Verwirklichung eines in dem Bedürfnis bodenfesten Ideals sein. Wovon es in dem Vorwort zur Ortsbauordnung für Hellerau heißt: „Gäbe es in Dingen der Architektur, im

PROFESSOR RICH. RIEMERSCHMID. Hellerau. Straßenbild, »Am grünen Zipfel

ARCHITEKT HERMANN MUTHESIUS. HELLERAU. ZWEIFAMILIENHAUS.

PROFESSOR RICH. RIEMERSCHMID. HELLERAU. STRASSENBILD, »AM GRÜNEN ZIPFEL«

ARCHITEKT HERMANN MUTHESIUS. Straßenbild Beim Gräbchen.

Haus- und Städtebau, eine künstlerische Tradition, so könnte eine Bauvorschrift mit einem Mindestmaß von Bestimmungen auskommen. Die lebendige architektonisch durchgebildete Baugesinnung, von dem Bewußtsein sozialer Verpflichtung getragen, träte an die Stelle der Paragraphen, und die Städte würden emporwachsen gleich den alten Dorf- und Stadtanlagen, gut und sicher, der gefertigte Ausdruck einer neuen Lebenszucht und Sitte." Die Kleinhäuser stehen zumeist in Reihen, zu vieren, auch zu sechsen und sieben, ohne scheidenden Brandgiebel. Einige wurden als Einzelhaus gebildet. Bisher den größten Teil baute Riemerschmid, freundlich und charakterfest. An andern erprobte Tessenow seine mehr kalligraphische und meditierende als architektonische Begabung. Muthesius gab den seinen einen besonderen Grad der Wohnlichkeit und der heiteren Zivilisation. — R. B.

VOM KLEINWOHNHAUS. Die nachfolgenden Worte Baillie Scotts, die wir frei wiedergeben, mögen zum Nachdenken anregen.

„Ein behagliches und schönes Wohnhaus für eine begrenzte Summe zu bauen, ist vielleicht eines der schwierigsten Probleme, die der Architekt zu lösen hat. Er muß vergessen, daß er in der Tradition des Baugewerbes erzogen wurde und muß versuchen, die lang verschollene Baukunst zu erlernen. Er muß mehr den Wert seines Werkes für die Menschheit und weniger den eignen Profit im Auge haben. Die Bewohner solcher Häuser haben ebenfalls viel zu lernen, und viel zu vergessen an traditionellen Absurditäten und Vortäuschungen. — Gewöhnlich wird der gesamte Rauminhalt in möglichst viele, getrennte, kleine Räume aufgeteilt und diese Räume werden dann mit möglichst vielen Möbeln vollgepfropft. Das Ergebnis ist wie ein Schuh, der drückt. Gerade das Kleinwohnhaus muß unter allen Umständen einen Raum enthalten mit genügender Bodenfläche und „Ellbogenfreiheit". Alle Räume, die selten von mehr als ein oder zwei Personen bewohnt sind, mögen im Kleinwohnhaus verhältnismäßig klein gehalten werden. Sie sollen gewissermaßen als Einbauten und Nischen des großen zentralen Raumes wirken, an seiner Geräumigkeit teilnehmen. Im größeren Landhaus ist das Zimmer- und Korridorsystem wohl am Platze, im Kleinwohnhaus dagegen muß der zentrale Hauptteil des Hauses zu einem Innenraum gestaltet werden, der dem Eintretenden sofort den Eindruck vermittelt, daß er sich in einem Hause befindet. — L.-D.

GARTENSTADT HELLERAU BEI DRESDEN. DURCHBLICK NACH DER WALDSCHENKE.

GARTENSTÄDTE UND BAUPOLIZEI.

Es gibt eine Gartenstadt, die ihr harmonisches Aussehen und die vortrefflichen Baufluchten der Baupolizei verdankt. Während in der Stadt selber die üblichen Fluchtlinien, breiten Straßen und Verkehrs-„Sterne" von der Bauverwaltung nach herrschendem Schema fortgepflanzt werden, legt man draußen die Straßen und Plätze in moderner, heiterer und zweckdienlicher Weise an; können die Häuser innerhalb der Grundstücke stehen, wo es für das Straßenbild am günstigsten ist; wird für eine rationelle „Gartenstadt"-Bebauung gesorgt, die nur Einfamilienhäuser (mit geringen Ausnahmen) duldet und nur den vierten Teil des Grundstücks der Überbauung einräumt. Endlich wird auch über die notwendige ästhetische Unterordnung der Häuser unter den Gesamteindruck durch eine kluge Konzessionserteilung von der Baupolizei gesorgt; denn da in der Genossenschaft Grundstücke auch zum Eigentum erworben und nach dem „Geschmack" des Besitzers bebaut werden können, versteht es sich, daß die Vielköpfigkeit dieses Kleinleutegeschmackes oft eines sorgsamen Regulatives nicht entbehren kann.

Das Wunderbare an der Geschichte ist, daß diese Gartenstadt in Deutschland liegt. In Deutschland hat die Baupolizei meist nicht den Ruf zarter Rücksichtnahme; und so ist es vielleicht von allgemeinerem Interesse, ihren Namen zu wissen: es ist Hopfengarten bei Magdeburg. Hoffentlich bekommt es vorbildliche Bedeutung; das Eis ist einmal gebrochen: sorge man dafür, daß es nicht wieder zufriert.

In der Tat wird die praktische Frage bald brennend werden, wie sich die Baupolizei zu den neuartigen Siedlungen stellen soll. Sie kann durch starres Festhalten an ihren städtischen Forderungen jede Gartenstadt im Keim erstikken; sie kann ebenso durch verständiges Wegsehen bei passender Gelegenheit und durch strenge ästhetische Aussiebung der Baugenehmigungen die Gartenstadtbewegung praktisch besser fördern als die ausschweifendste Propaganda. Sie hat eine mächtige Waffe in der Hand, dem Elend der Massenquartiere ein Halt zu gebieten und selbst ohne die deutsche Gartenstadtgesellschaft billige Einfamilienhäuser hervorzulocken: sie kann den Bodenpreis

ARCHITEKT BAILLIE SCOTT. HELLERAU. SOMMERHAUS.

AUS DER UMGEBUNG DER GARTENSTADT HELLERAU BEI DRESDEN.

niedrig halten auch an Orten, wo das Hausbesitzerparlament den Grunderwerb der Stadtgemeinde nach Ulmer Vorbild zu verhindern weiß. Sie kann mit einem Wort sozial in edelstem Sinne wirken, indem sie Bodenerwerb jedem zugänglich macht. Denn sie hat ja allein über die Bebauungsart zu bestimmen; und wenn sie alles noch freie Land der Einfamilienhaussiedlung (drei Viertel des Grundstücks müssen frei bleiben!) reserviert, so können sich die Grundstückspekulanten auf den Kopf stellen, es nutzt ihnen nichts.

Dieser Gedanke ist so einfach, daß er natürlich noch unbekannt ist. Aber die Ortsgruppen der Gartenstadtgesellschaften sollten sich doch mehr mit ihren Baupolizeibehörden anfreunden als es bisher der Fall gewesen zu sein scheint. — DR. PAUL FERD. SCHMIDT.

PROFESSOR RICH. RIEMERSCHMID. Ausstellungshaus der Deutschen Werkstätten Hellerau.

PROFESSOR RICH. RIEMERSCHMID.
EMPFANGS-ZIMMER. AUSSTELLUNGS-HAUS
DER DEUTSCHEN WERKSTÄTTEN, HELLERAU.

PROFESSOR RICH. RIEMERSCHMID.
MÖBEL AUS VORSTEHENDEM EMPFANGSRAUM.

ENTWURF KARL BERTSCH. Damenzimmer. Ausstellungshaus der Deutschen Werkstätten. Hellerau.

KUNST UND KULTUR.

VON PROFESSOR DR. ERNST ZIMMERMANN.

Nicht gerade friedlich und ohne Kampf ist, wie jedermann weiß, jene Kunst, die wir die „moderne" nennen und die uns endlich nach Generationen wieder eine gesunde tiefere Kunst bringen sollte, in unsere Zeit eingezogen. Es hat hier Kämpfe, Ignorierungen, Mißhandlungen und Mißverständnisse in Hülle und Fülle gegeben, wie sie nie bisher einem Zeitalter der Kunst beschieden gewesen und wohl so leicht auch nicht wieder beschieden sein werden, und dieser Kampf hat eigentlich, wenn wir die jetzt immer mehr erkannten und immer mehr entdeckten Vorläufer dieser Zeit mit hinzu rechnen, sofort begonnen, sobald die alte durch Jahrhunderte hindurch gegangene Kunst der Renaissance im Empire geendet hatte und nun die durch die französische Revolution geborene neue Zeit sich auch ihre eigene Kunst erschaffen wollte. Da platzten alte Gewöhnung und Neuerungsdrang bald überall aneinander, und diese Zusammenstöße wurden nur immer heftiger und leidenschaftlicher, je breiter und mutiger der Ansturm der Neuerungssüchtigen ward. Die eigentliche Schlacht hat aber dann erst vor etwa dreißig Jahren begonnen und hat fast Jahrzehnte getobt, und, wenn es auch jetzt im allgemeinen nicht mehr zweifelhaft sein kann, wer hierbei Sieger geblieben ist: ein kleiner Guerillakrieg tobt immer noch weiter und selbst an den übrigen Stellen sind die Sieger vielfach noch nichts weniger als allgemein als solche gefeiert worden.

Dieser furchtbarste Kampf, den die Jahrhunderte je gesehen, ist in der Tat in erster Linie ein wirklicher Kunstkampf gewesen: echtes Kunstkönnen stand völligem Kunstunverständnis gegenüber, eine schon wieder höher potenzierte Schaffenskraft einem völlig zurückgebliebenen Auffassungsvermögen. Es hatten Künstler wie Publikum in ihrer Entwicklung nicht gleichen Schritt gehalten, und so war der Abstand zwischen beiden, den eine gesunde Entwicklung nur ständig verringern sollte, nur immer größer geworden, so groß schließlich, daß eine

ENTWURF KARL BERTSCH. Herrenzimmer. Ausstellungshaus der Deutschen Werkstätten. Hellerau.

verbindende Brücke zwischen den Parteien herzustellen kaum noch möglich schien.

Ist dieser Kampf nun wirklich immer ein reiner Kunstkampf gewesen? Haben hierbei nicht vielleicht noch andere Momente mitgespielt, die zunächst mit der Kunst an sich noch nicht allzuviel zu tun haben. Man bedenke, um diese Frage zu beantworten, zunächst, wie diese moderne Bewegung auf allen Gebieten der Kunst zuerst begonnen und wie sie z. T. sich noch heute vielfach gebärdet! Man bedenke, daß sie zunächst eine solche der stärksten und zum Teil völlig bewußten Opposition war, eine solche, die der bestehenden Kunstweise meist gerade das Gegenteil gegenüberstellen wollte und hierbei, wie das bei solchen Bestrebungen nur zu leicht geschieht, dann vielfach völlig beim andern Extrem angekommen war. Dies Gegenteil aber sollte gegenüber der verweichlichten, süßlichen, zimperlichen Kunst, in der sich damals das meist so gedankenlose, satte Bürgertum so ungemein wohl fühlte, daß es nach etwas anderem, nach etwas Neuem garnicht verlangte, Kraft, Energie, Ehrlichkeit und Selbständigkeit sein. Man wollte dies alles sowohl durch die Wahl der Motive, wie auch ihre Durchführung zur Geltung bringen. Und so erstand auf einmal — so erschreckend für jenes oben charakterisierte Bürgertum, das sich bisher fast allein für Kunst interessiert und sie auch fast allein erworben hatte — jene Kunst der trostlosen und derben Motive, der krassen Durchführungen und lebhaften Effekte, die man auf dem Gebiet der Malerei hinsichtlich ersterer so sehr bezeichnend Armeleutemalerei, hinsichtlich letzterer Pleinairismus oder Impressionismus genannt hat, die es aber in gleicher Weise auf allen Gebieten der bildenden Kunst gegeben hat. Sind doch selbst auf dem Gebiet des Kunstgewerbes, des am spätesten modern gewordenen Zweiges der Kunst, Schöpfungen vorgekommen, die eher für den an derberes Gerät gewöhnten Bauer, als für den damals gerade in die zierlichste und eleganteste aller früheren Kunstperioden, die des Rokoko, versunkenen Stadtbewohner geschaffen zu sein schienen. Trotz ihrer Derbheit aber waren sie leider meist viel teurer, als alle die viel vornehmer sich gebenden Sachen, an die man nun schon seit einigen Generationen gewöhnt

ARCHITEKT KARL BERTSCH. Speisezimmer. Ausstellungshaus der Deutschen Werkstätten. Hellerau.

war: kurz, es gab bald kein Gebiet der bildenden Kunst mehr, das ganz frei war von diesem Extrem, das sich nicht in ganz ersichtlichen Derb- und Plumpheiten gefiel, die allgemein gefallen, allgemein anerkannt sein wollten und den gewünschten Beifall, die gewünschte Anerkennung doch trotz allem Bemühen nicht finden konnten. Und diese Zustände sind bekanntlich heute noch nicht ganz vorüber.

Um es kurz zu sagen, man hat damals, als man uns eine wirklich neue Kunst schaffen wollte, nicht bedacht, daß Kunst auch Kultur ist, daß die Kunst einer jeden Zeit auch immer der Ausdruck der Kultur und Gesittung dieser Zeit ge-

ENTWURF KARL BERTSCH. Speisezimmer. Ausstellungshaus der Deutschen Werkstätten. Hellerau.

wesen, daß sie gänzlich Hand in Hand ging mit der gesamten Lebensverfeinerung derselben und daß sie dies auch weiter tun mußte, wofern sie sich wirklich wieder in die Lebensgewohnheiten der Menschen einnisten, ja mit ihnen ganz verwachsen wollte. Wer die Geschichte der Entwicklung der Kunst mit der der Menschheit zugleich verfolgt, der wird beständig in ihr die wunderbarsten Übereinstimmungen, die vollkommensten Harmonien in dieser Beziehung erblicken, der wird erkennen, wie beide stets genau dieselben Entwicklungen durchgemacht haben, genau zu denselben Zielen gelangt sind. Wo sich ein Anfang einer Kultur darbietet, wo alles noch in einfacheren, derberen, ungekünstelten Lebensgewohnheiten sich

ENTWURF KARL BERTSCH. Tochterzimmer. Ausstellungshaus der Deutschen Werkstätten.

bewegt, da wird auch die Kunst noch einfach, herb oder derb und ungekünstelt erscheinen: sie wird noch das Zunächstliegende, das, worauf die menschliche Phantasie in ihrem Schaffensdrang zuerst verfallen muß, zeigen; dies alles aber in voller Schlichtheit, noch ohne Raffinement, aber dafür voller Kraft und Größe, als ein wuchtiger, geschlossener Effekt. Eine solche Zeit war z. B. bei uns die der Romanik, bei den Chinesen die vor Christi Geburt, im Altertum die vor dem Aufkommen der Griechen: überall damals noch einfache, ungebrochene Lebensverhältnisse, ohne Verweichlichung und Verzärtelung und demnach auch überall eine Kunst, die uns heute so einfach und schlicht und groß erscheint, daß wir sie garnicht anders denn als Monumentalkunst bezeichnen können, und die wir darum immer nachzuahmen pflegen, sobald wir späten Epigonen auch einmal bei Bedarf wieder so recht „monumental" werden wollen.

Und dann vergleiche man im Gegensatz dazu, nach so und so viel Zwischenstufen, in denen durch die fortgesetzte Arbeit von Generationen über Generationen sich ständig Kultur auf Kultur häuft und sich zu immer größerer Verfeinerung und Kompliziertheit ausbildet, was schließlich aus der Kultur im Zeitalter des Rokoko, dem in jeder Beziehung raffiniertesten, das wir bisher gehabt haben, geworden und mit ihm aus der Kunst, die dieses hervorgebracht. Denn

ENTWURF K. BERTSCH-MÜNCHEN.
TOCHTER - ZIMMER. AUSSTELLUNGS - HAUS
DER DEUTSCHEN WERKSTÄTTEN. HELLERAU.

PROFESSOR
RICHARD
RIEMERSCHMID

PROFESSOR RICHARD RIEMERSCHMID. SCHLAFZIMMER. AUSSTELLUNGSHAUS DER DEUTSCHEN WERKSTÄTTEN.

PROFESSOR RICHARD RIEMERSCHMID.
SCHLAFZIMMER. AUSSTELLUNGSHAUS HELLERAU.

PROFESSOR RICHARD RIEMERSCHMID. SPEISEZIMMER. AUSSTELLUNGSHAUS.

PROFESSOR RICHARD RIEMERSCHMID. WOHNZIMMER EINES KLEINHAUSES IN HELLERAU.

dies ist die Zeit, da die Gesittung, die Kultur bereits soweit gerückt ist, daß die Frau, die Dame, die bisher gesellschaftlich doch immer ziemlich ein Leben für sich geführt hatte, unbesorgt und unangefochten in das gesellschaftliche Leben eintreten kann, ja so sehr, daß sie bald zum eigentlichen Mittelpunkt desselben wird, und nun alles in der Kultur, Unterhaltung, Wissenschaft, Literatur und Kunst auf jenen Grundton gestimmt wird, der in erster Linie den Frauen zusagt, und darum auch den damaligen Männern, die an dem geselligen Verkehr mit ihnen ein so ungewohntes Gefallen fanden. Damit aber auch die Zeit, in der sich nun mit einem Male auch alle Kunst wandelt. Alle Einfachheit, alle Größe, alle Gradlinigkeit, alle Farbenreinheit ist nun dahin. Statt dessen Kurven und Schnörkel und Muschelwerk, das jede größere Fläche aufhebt, die Farben alle weich und licht, aber fast alle gebrochen, so daß man kaum noch ein reines Rot, ein reines Blau erblickt. Es ist, als ob das Auge keinen lebhaften Effekt mehr, keine sich scharf einprägende Linie, keine leuchtende Farbe mehr vertragen könnte, dagegen sich sehnt nach gänzlich neuen Wirkungen, die aber dezent und raffiniert zugleich auftreten müssen, nach dem Reiz neuer, nie gesehener weichen Kurven und ähnlicher Farbenverbindungen. Das Kapriziöse der Frau aber dominiert an allen Ecken und Enden und lechzt nach immer neuen Befriedigungen. Und so ist dies das ausgesprochene Zeitalter des Raffinements, des pikant Neuen geworden, über dem aber immer versöhnend und verklärend die zarte Kunst weiblicher Grazie und Schönheit schwebt. Und dies alles hat dann auch der folgende Stil, der unter dem Einfluß der wieder erwachenden Antike wieder ein wenig erstarkte Stil des Louis XVI. noch nicht verloren; nur daß das Kapriziöse damals für lange Zeit verschwand. Erst das in der Revolutionszeit geborene Empire hat dann diese ganze Kultur und Kunst hinweggefegt, und jetzt wieder, wo der Mann allein etwas galt, mit Hilfe der Antike einen ganz männlichen Stil an deren Stelle gesetzt.

Was folgt aus diesen Beispielen, die keine Ausnahmefälle, nur besonders deutliche sind, für unsere Zeit und unsere Kunst mit unerbittlich logischer Notwendigkeit? Auch sie muß eben, wofern sie wirklich mit unserem Leben enger verwachsen und ein wirkliches Teil desselben werden will, als unabänderliche Grundlage von vornherein eine gewisse Verfeinerung, ein gewisses Raffinement annehmen, das dem unserer Zeit oder vielmehr derjenigen Kreise, für die heute unsere Kunst in erster Linie arbeitet — denn eine „Volkskunst", für alle Schichten unseres Volkes bestimmt, kann es heute nicht geben — annähernd entspricht. Sie darf für gewöhnlich keine Wirkungen hervorbringen, keine Eindrücke uns aufzwingen, die gar zu weit entfernt stehen von denen, an die uns sonst unser kulturelles Leben gewöhnt, die uns so sehr erschrecken, daß wir darüber jede Ruhe und Sammlung zum Genuß verlieren. Diese Forderung gilt in der Kunst immer, mit ganzer Strenge aber für jene ihrer Gebiete, die wirklich mit unserem Leben völlig verwachsen, die unsere tägliche Umgebung, unsere stetige Begleitung ausmacht: für die Architektur und das Kunstgewerbe, vor allem die Innenkunst, die Kunst unseres Heims. Mögen da draußen in jenem Reich der Kunst, das sich selbst Zweck ist, in jenen Werken der Malerei und Plastik, die bloß um ihrer selbst willen geschaffen werden, die keine eigentlich schmückende, dekorative Bedeutung für unser Leben besitzen, deren Ziel darum auch meist nicht unser Haus, sondern das Museum, die Galerie ist, immerhin Töne und Stimmungen angeschlagen werden, die zu denen unseres gewöhnlichen Lebens in keiner Weise passen. Es sei! Denn in Museen kann man gehen, wie ins Theater, ins Konzert, mit der Absicht, eine andere Welt in sich aufzunehmen wie die des Alltags. Hier kann man sich wie bei der Vorführung eines Dramas Wirkungen aussetzen, die man im gewöhnlichen Leben meidet, vorausgesetzt, daß eine wahre Kunst sie verklärt und veredelt. Es ist Feiertagsstimmung, mit der man diese Stätten alle betritt, in der man darum auch etwas Besonderes, Ungewöhnliches erleben kann. Die Kunst unserer engeren Umgebung aber verlangt Harmonie in sich selbst und mit uns selber, mit unserer ganzen Lebensweise. Hier diese absichtlich derb und kräftig, oder auf der anderen Seite absichtlich raffiniert zu gestalten, würde Affektation sein, eine Verstellung, die bald durch Überdruß oder Ekel sich rächen und in sich zerfallen würde. Eine solche Kunst würde Lüge sein.

Was aber ist nun das Kulturniveau, auf dem wir augenblicklich stehen und dem sich auch die Kunst unserer Zeit anpassen muß? Wir sind unzweifelhaft keine Leute des frühen Mittelalters mehr und auch keine des raffinierten Rokokos. Wir sind weder halbe Barbaren noch mit allen Finessen und allen möglichen Traditionen gehetzte Aristokraten. Der Adel spielt in unserem heutigen Kultur- und Kunstleben als solcher ja überhaupt keine Rolle mehr. Seine früher auf diesen Gebieten so allgemein tonangebende Stellung ist seit der französischen Revolution und ihren weiteren Folgen mit samt seinen

KARL BERTSCH MÜNCHEN. Herrenzimmer. Deutsche Werkstätten. Verkaufsstelle Berlin, Bellevuestraße 10.

Vorrechten fast ganz vorbei. Was jetzt in dieser Beziehung bei uns dominiert und für die Kunst wie überhaupt in Betracht kommt, ist dank jener Revolution ein freies, mehr oder weniger wohlhabendes Bürgertum, das zwar vielfach, weil ja ziemlich plötzlich hochgekommen, noch stark etwas Parvenümäßiges an sich trägt und sich darum mit den früheren Trägern von Kunst und Kultur, der alten eingesessenen Erb-Aristokratie in seinen Empfindungen und kulturellen Bedürfnissen in keiner Weise vergleichen läßt. Aber es hat doch trotz alledem, indem es sich im 19. Jahrhundert die Kultur-Resultate der vergangenen Jahrhunderte zu eigen zu machen versucht hat, unleugbar bereits eine gewisse Stufe der Verfeinerung und Gesittung erlangt, wie sie so breite Schichten der Bevölkerung früher nie besessen haben. Etwas Bäuerisches, etwas Primitives, etwas Derbes und Aufdringliches paßt in dieses nicht mehr im geringsten herein, ebenso wenig wie etwas zu Raffiniertes, zu sehr Verfeinertes, zu Glanzvolles. Gediegene Vornehmheit, gesunde Veredelung muß man hier erstreben, das, was das Empire, die erste bürgerliche Kunst, die wir besessen, zuerst angestrebt hat und mit vollem Erfolge, bisweilen reicher, bisweilen einfacher, je nach den Lebensgewohnheiten und Mitteln derjenigen, die diese Kunst besitzen sollen. Die Kunst aber hat auch innerhalb dieser Grenzen noch immer genug Möglichkeiten, sich zu betätigen und auszuleben, und sie kann dies dann mit um so größerer Frische tun, weil sie von vornherein nun weiß, daß die Grundlagen, auf denen sie baut, diejenigen sind, die ihr den allgemeinsten Erfolg versprechen. Ganz ohne diese aber wird sie niemals auskommen können. E. ZIMMERMANN.

Es gibt nur eine Weise, gute Kunst zu erlangen — die einfachste und zugleich die schwierigste — nämlich sie zu genießen. J. Ruskin.

KARL BERTSCH - MÜNCHEN.

KAMINECKE EINES HERRENZIMMERS. DEUTSCHE WERKSTÄTTEN. VERKAUFSSTELLE IN BERLIN.

KARL BERTSCH—MÜNCHEN.

HERREN-ZIMMER. DEUTSCHE WERKSTÄTTEN. AUSGESTELLT IN DER VERKAUFSSTELLE BERLIN, BELLEVUESTR. 10.

* KARL BERTSCH. HERRENZIMMER. *
DEUTSCHE WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST.
VERKAUFS-STELLE BERLIN, BELLEVUE-STRASSE 10.

PROFESSOR A. NIEMEYER—MÜNCHEN. SOPHA-ECKE EINES WOHNZIMMERS.

LUCIEN BERNHARD BERLIN. DEUTSCHE WERKSTÄTTEN. VERKAUFSSTELLE BERLIN, BELLEVUESTR. 10.

KARL BERTSCH MÜNCHEN.

AUS EINEM HERREN-ZIMMER. DEUTSCHE WERKSTÄTTEN. AUSGESTELLT IN DER VERKAUFSSTELLE BERLIN.

KARL BERTSCH MÜNCHEN. HERREN-ZIMMER.

ARCHITEKT KARL BERTSCH MÜNCHEN. HERREN-ZIMMER. DEUTSCHE WERKSTÄTTEN, VERKAUFSSTELLE BERLIN.

CHARLOTTE KRAUSE. Bestickte Fenstervorhänge.

Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst.

SCHRIFT-BEISPIELE AUS VERGANGENEN JAHRHUNDERTEN. Rudolf von Larisch ist mit der vierten Serie seiner „Beispiele künstlerischer Schrift“ (Wien, A. Schröll & Co.) unter die Schatzgräber gegangen. Dem Archiv des Ordens vom Goldenen Vließ hat er Dokumente und Briefe aus dem 15. und 16. Jahrhundert entnommen; natürlich tat er das nicht ohne taktische und pädagogische Absicht. An der einheitlichen Qualität dieser Blätter will er darlegen die für unsere Begriffe erstaunlich hohe Schriftkultur jener Zeit, die am Hofe des Königs von Aragonien und Sizilien, des Herzogs von Cleve, der Könige von England, Spanien, Neapel und Polen das gleiche gute Niveau hatte, wenn auch zu bedenken wäre, daß die Schreibmeister dieser Fürsten doch von der Zunft gewesen sind. Aber selbst unter unseren Berufs-Kalligraphen gibt es kaum einen, der mit solch individueller Delikatesse und objektiver Klarheit, mit solch technischer Selbstverständlichkeit und verblüffenden Raumbewältigung ein Blatt zu beschreiben vermöchte. Es mag paradox klingen, von der Schönheit einer reproduzierten Briefsammlung zu sprechen; aber das Auge empfängt hier wirklich sinnliche Befriedigung. Und man kann nur wünschen, daß die Absichten Larischs richtig aufgefaßt, und daß unsere Schreiber durch derartige Vorbilder zu ähnlich hohen Qualitätsleistungen angespornt werden. — — P. WESTHEIM.

PROFESSOR RICH. RIEMERSCHMID. Fenstervorhang.

PROFESSOR A. NIEMEYER. SCHLAFZIMMER.

ALEXANDER V. SALZMANN. SCHLAFZIMMER. DEUTSCHE WERKSTÄTTEN, VERKAUFSSTELLE BERLIN, BELLEVUESTR. 10.

BLUMENSCHALEN UND VASEN IN KRISTALLGLAS. DEUTSCHE WERKSTÄTTEN F. HANDWERKSKUNST.

KLEINE KUNST-NACHRICHTEN.

FEBRUAR 1911.

EIN LADEN VON PETER BEHRENS. In der Königgrätzerstraße, zwischen Potsdamerplatz und Tiergarten, in diesem, von der Ruhe der Ministergärten und der Millionärs-Etage zum exklusiven Geschäftsviertel sich wandelnden Block, hat Peter Behrens für die A. E. G. einen Laden gebaut. Er schuf eines der wenigen Beispiele spezifisch merkantiler Architektur. Eine prachtvolle Nüchternheit und ein geschärfter Instinkt zum Wesentlichen gestalteten den Raum, indem sie ihn entkleideten. Man empfängt den Eindruck einer höheren, geistigen Nacktheit; die Kälte einer messerscharfen Rechnung, der ungemilderte Rhythmus der Notwendigkeit, sieht einem in das Gesicht. Ohne irgend welche Symbolik oder angelehnte Form, allein durch die Verhältnisse, durch die geschmeidige Strenge und die stolze Gastfreundschaft, lebt in diesem Laden die Elastizität und die Reinheit der Antike, spartanische Askese, Athens Gymnasium. Doch würde man nicht einen Augenblick sich historisch verführt glauben; man spürt wohl den Bogen rückwärts zum klassischen Kodex, aber: man empfindet bewußt die eiserne Gegenwart, man erwartet und sucht die Maschinen. Die Wandungen sind weiß; ein schlichter Zahnschnitt sondert die Decke, deren Achse durch Beleuchtungskörper von straffer Reinlichkeit betont wird. Aus gläsernen Platten und metallenen Streifen wurden die Tische aufgestellt, und Schauschränke gefügt. Man erkennt, daß solche geschliffene Präzision die allein mögliche Art ist, die Kraftgefäße und Werkzeuge der Elektrizität zur Schau zu stellen. BR.

MAGDEBURG. Das Kaiser Friedrich-Museum sucht allmählich die Lücken in seiner Gemäldesammlung zu schließen. In dieser Absicht ließ es sich zwei große Kartons aus der Nazarenerzeit schenken: von Schwind eine schwebende Frauengestalt mit Putten, eine Allegorie der Kunst, und von Overbeck eine stark sentimentale Gruppe, Christus mit Maria in der Engelsglorie. Dann wurde die schöne Stiftung des verstorbenen Geh. Kronenrats Wolff dazu benutzt, um einen Leibl zu erwerben, der diesen großen Künstler besser repräsentiert als die zwei unbedeutenden Studienköpfe, die das Museum bisher besaß: das lebensgroße Bildnis seiner Schwester um 1867, das in der Jahrhundert-Ausstellung 1906 ausgestellt war. Die flockig-weiche Malerei seiner frühen Zeit, auf schwarzem Grund, der aber noch ziemlich langweilig wirkt, ist sehr gut an den Fleischteilen und dem grau-weißen Halskragen zu studieren. Außerdem wurde aus demselben Fonds ein frühes Genrebild von Knaus (1864) gekauft für einen „amerikanischen" Preis auf ausdrücklichen Wunsch der Stadtverordneten-Versammlung.

PRAG. Jahres-Ausstellung des Vereins deutscher bildender Künstler in Böhmen. (Künstlerhaus Rudolfinum). Eine gute deutsche Ausstellung auf dem heißumstrittenen Prager Boden hat nicht nur künstlerischen, auch nationalen Wert. Die gegenwärtige Ausstellung ist reichhaltig, interessant, hat vorzügliche Qualitäten und — was durchaus nicht zu unterschätzen ist — wird von deutsch-böhmischen

VASEN UND BLUMENTOPF-HÜLLEN. DEUTSCHE WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST.

JAPANISCHE KÖRBCHEN. DEUTSCHE WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST.

Künstlern aus eigener Kraft bestritten. Drei der neun, von Architekt Oskar Schober in geschmackvoller Weise in Szene gesetzten Räume sind Kollektionen gewidmet. Prof. Hugo Steiner hat seine trefflichen buchgewerblichen und illustrativen Arbeiten gesammelt, unter denen besonders die Zeichnungen zu E. T. A. Hoffmann die Phantasien des Dichters in kongenialer Weise versinnlichen. Die durch ihre kunstgewerblichen Arbeiten berühmte „Wiener Werkstätte", zu deren besten Mitarbeiter die Deutschböhmen Richard Teschner, Prof. Berthold Löffler, Michael Powolny zählen, hat in einem aparten, mit Bildern von Teschner und Löffler geschmückten Raume ihre vorzüglichen, richtunggebenden Arbeiten ausgestellt. Ein weiterer Raum ist Willy Nowaks antikisierenden, in delikaten grauen Farben gemalten Bildern gewidmet, die eigenartige stim-

OBEN: GESTICKTE KISSEN. ENTWURF: PROFESSOR O. PRUISCHER.
UNTEN: ELEKTRISCHE TISCHLAMPEN. ENTWURF: KARL BERTSCH.
DEUTSCHE WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST.

mungsreiche und zarte Wirkungen hervorbringen. Unter den Plastikern fallen Prof. Alois Rieber und Karl Wilfert d. J. mit neuen, trefflichen Werken auf. Sehr gute Porträts bringen Alfred Justitz, Urban Janke, Georg Jilovski, Otty Schneider. Nebstdem bilden Alois Wierers glänzende Phantasiebilder, Georg Kars' leuchtende Impressionen, Lily Gödl-Brandhubers Landschaften, Erzsi Koppes flotte Mädchen, O. Th. W. Steins eigenartiger Zyklus ganz lichter Bilder, Karl Reis' Holländer Mädchen, Ferdinand Staegers prachtvolle Schwarzweißzeichnungen, Max Pollaks kraftvolle Radierungen die größten Anziehungspunkte der Ausstellung. — Man kann diese Vereinigung aller jungen, frischen künstlerischen Kräfte Deutsch-Böhmens zu dem schönen Erfolge dieser Ausstellung voll Kraft und Leben nur von Herzen beglückwünschen. — J.

OBEN: KISSEN. ENTW.: PROFESSOR O. PRUTSCHER. CH. KRAUSE.
UNTEN: TISCHLAMPEN. KARL BERTSCH. RICHARD RIEMERSCHMID.

DANZIG. In diesen alten Hansestädten bedarf die Kunstpflege eines besonderen, feinfühligen Taktes. Dem Erbe der Väter, dem Geschichtsruhm, heißt es gerecht werden; man soll die Denkmale ehren. Daneben aber verlangt das natürliche Wachstum der Stadt nach moderner Gestaltung. Wir haben längst erfahren, daß das scheinbar selbstverständliche Mittel, solche Doppelforderung zu befriedigen, das naive Fortsetzen der Gotik oder des Barock, nur zu Niederlagen und schwächlicher Maskerade führt. Wir lernten, daß das Gesetz der Pietät sich darin erschöpft: die Qualität und die Empfindungstiefe der Alten zu wahren. Und wahrhaftig, das neue Danzig müßte eine der schönsten Städte Deutschlands werden, nähme man den Langen Markt, dieses Juwel des Städtebaues, oder den abenteuerlich schönen Karpfenseigen, oder das donnernde Glorie der Marienkirche, was Würde und Temperament betrifft, zum Maßstab des neuen Wollens. Es läßt sich feststellen, daß solches hier und da geschieht. Freilich eine moderne Tradition des architektonischen Ausdruckes hat dies Paradies des Backsteines noch nicht wieder gewonnen. Hier und da pflegt man wohl gar eines Irrtums. Etwa: die Vordergeländer der Beischläge, dieser bizarren Vorbauten, stehen zu fassen, während die eigentlichen Körper fallen und zur Straßenbreite gefügt werden, das wird nicht gut tun, wird etwas Halbes und Klägliches bleiben. Ferner: der Polychromie kann leicht ein Zuviel getan sein. Es stimmt schon, die im Musikalischen schwelgenden, mit Licht und Schatten spielenden Bewegungskomplexe des Barock unterstützten das Orchester der ausladenden Gesimse, des Rollwerkes, der Profile, Wangen, Vasen und Figuren durch die Farbe. Indessen, die vom Grau zum Schwarz klingende Patina aus Ruß und Nebel gab den alten, viel umwetterten Zeugen eine so selige, zeitdurchträumte Stimmung, daß nur die größte, zarteste Vorsicht das romantisch Malerische durch Malerei ersetzen darf. Ein pompejanisches Rot und eine süße Rokokobuntheit, auch eine mit dem Schwamm getupfte Manier empfand ich bereits als Durchbrechen der bedingten Zurückhaltung. — Für das neue Danzig trägt die junge technische Hochschule einen erheblichen Teil der Verantwortung. Drei Namen sind zu nennen: Carsten, Weber, Pfuhle. Carsten hat der Schule selbst das Haus gebaut. Dessen Weiträumigkeit ist zu loben. Minder glücklich gelang die formale Mischung von Historizismus und Wallot. Sie stört besonders in der Eingangshalle und im großen Wandelflur vor der Aula. Wesentlich befriedigender ist das Eigenhaus, das Carsten sich in Langfuhr gebaut hat; ein amüsantes, mit Scherzen nicht überladenes Architektenheim. Webers bedeutsamste Leistung ist das Kurhaus im nahen Zoppot. Die Aufgabe war sehr schwierig. Vieles ist gelungen. Die Ganzheit der Baumasse gewährt einen kräftigen, zugleich freundlichen Eindruck; die rosa getünchten Mauern sind im Rhythmus eines Landschlosses gegliedert. Doch spürt man das Programm des wirtlichen Hauses, die Unterkunftsstätte für Tausende, die Restauration, den Theatersaal. Das Innere des Kurhauses birgt manche trefflich geratene Lustigkeit; besonders mit der Farbe wurde keck und glücklich gearbeitet. Vieles wäre wohl noch besser geworden, wenn die Hast nicht gar so im Nacken gesessen hätte; dann wäre vielleicht für die überall, bis zum Verdruß angewandte Wischmarmorierung und Herauswischmalerei auch einmal etwas anderes gefunden worden. Am auffälligsten ist der große Musik- und Theatersaal; orange über gelb lasiert, mit reicher Vergoldung und flotter Ornamentik. Wesentlich schwächer ist ein blauer, mit Stanzen und Grottenmalerei überlasteter Saal. — Neben den beiden Genannten ist Pfuhle der spezifisch modern empfindende Künstler. Er ist Maler. Gern erinnern wir uns seiner milden und von klingender Freude erfüllten Bilder. Von Jahr zu Jahr gewannen sie an Größe und Reinheit des Ausdruckes. Immer mehr entkleideten sie sich eines kunstgewerblichen Einschlages und wurden erfüllt von Menschlichkeit und Musik. — ROBERT BREUER.

ZWEI BRÜCKEN VON ARNO KÖRNIG. (Konstruktion von Baurat Krause.) Berlin hat begriffen, daß für jeglichen Hochbau die Rechnung des Ingenieurs nicht hinreicht; daß die Hinzuziehung eines Architekten notwendig ist. So arbeitet denn auch die Tiefbauabteilung, wenn sie etwas Oberirdisches schafft, der Erkenntnis gemäß mit einem Künstler. Jetzt hat Arno Körnig zwei größere Wasserüberführungen fertig gestellt. Am Ausgang des Westens die Cöthener Brücke und eine im fernsten Moabit. Körnig traf ausgezeichnet den Ton, den die Umgebung bedingt. Im Westen ist er diskret und anmutig, im Norden robust und heiter. Hier wie dort aber wahrte er das Maß, das dem Schönheitshelfer des Eisenkonstrukteurs gesetzt ist. Bei der Cöthener Brücke wählte er einen grauen Kalkstein für die Widerlager und die Rampe; die Fahrbahn wurde durch eine Platte aus rotem Granit hervorgehoben. Ein hellgrün gestrichenes Gitter aus Schmiedeeisen, um einige bronzene Schmuckstücke bereichert, wirkt als Dominante. Völlig anders in Moabit. Da wurden für die Widerlager und die großen, die Uferstraße überwölbenden Bogen unbehauene Findlingsblöcke verwandt. Alle Wirkung ist auf die Horizontale eingestellt; die Riesenschornsteine der Elektrizitäts-Werke paralysieren. Nur acht, paarweise gekoppelte Lampenmasten ragen auf und mehren den Trotz des Bollwerkes. — BREUER.

INHALTS-VERZEICHNIS.

BAND XXVII

Oktober 1910—März 1911.

TEXT-BEITRÄGE:

	Seite
Kunst, Kunstgewerbe und Publikum. Von Arthur Roeßler—Wien	3—8
Etwas über Kunstbesitz. Von Franz Servaes—Wien	8—21
Das Kunsthaus in Zürich. Von Dr. C. H. Baer—Zürich	22—28
Eindrücke von der Brüssler Welt-Ausstellung. Von Dr. H. Muthesius—Berlin	33—37
Haus Kestranek in St. Gilgen	38—40
Brauchbare Gartenkunst. Von Dr. K. Schaefer—Bremen	47—51
Eine moderne Wohnung in Brünn. Von Karl Hans Strobl—Brünn	55—63
Hygiene in der Wohnung. Von H. Lang-Danoli—Darmstadt	64—66
Die Quellen des Behagens. Ein wichtiges Kapitel unserer heutigen Wohnkultur. Von Kuno Graf Hardenberg	75—77
Münchner Künstler-Kaulitz-Puppen	84
Redaktioneller Wettbewerb: Monogramme und Signets	87—91
Otto Hettner—Florenz. Von Paul Fechter—Berlin	103—108
Paul Gauguin. Von Dr. Meyer-Riefstahl—Paris	109—116
Bildhauer Bernhard Hoetger. Von Otto Schulze—Elberfeld	116—123
Die Ausstellung als Kunstwerk. Von Hans Schliepmann	127—131
Der Damen-Salon im Hause Brakl—München.	133—134
Die Wiedergeburt des Monumentalen. Von Robert Breuer	139—148
Schmuckplätze unserer Großstädte. Von Dr. Hermann Diez	148—156
Die Zukunft unserer Baukunst und der Heimatschutz. Von Dr. K. Schaefer-Bremen	158—172
Walther Georgi—Karlsruhe. Von Willy Frank—München	185—193
Künstler und Helden. Von Dr. E. W. Bredt—München	194—195
Moderne Galerie—München. Von Wilhelm Gebhard—München	199—203
Bildhauer Georg Kolbe—Berlin. Von Lothar Brieger-Wasservogel—Berlin	207—210
Deutsche Medaillen und Plaketten. Von Dr. W. v. Grolmann—Wiesbaden	211—214
Die Münchner Mohammedanische Ausstellung. Von Dr. R. Meyer-Riefstahl—Paris	217—225
Eine deutsche Welt-Ausstellung? Von Alexander Koch—Darmstadt	226—228
Der deutsche Stil. Von Wilhelm Michel—München	228—234
Ludwig Hohlwein—München. Von Wilh. Michel—München	237—251
Franz Christophe—Berlin. Von Norbert Falk—Berlin	252—254
Der Berliner Schaufenster-Wettbewerb. Von Robert Breuer	263—264
Olbrich in der Akademie. Von Dr. P. F. Schmidt—Magdeburg	264
Stadttheater für Hagen i. W.	266
Neue photographische Kunstwerke von Frank Eugène Smith. Von Wilh. Michel—München	269—277
Neue technische Möglichkeiten. Von Dr. Ernst Jaffé—Friedenau	277—282
Erste Ausstellung der »Künstlervereinigung Dresden«. Von Dr. E. Bender	291—294
Die Eroberung des Kunstwerkes. Von Rob. Breuer	298—310
Ländliche Häuser von Heinrich Straumer. Von Anton Janmann—Berlin	313—320
Puppen von Lotte Pritzel. Von Wilhelm Michel—München	329—338
Edles Material. Von Paul Westheim—Berlin	338
Deutsche Graphische Ausstellung in Leipzig	339
Erziehungsstätte für künstlerische Photographie. Von Dr. M. K. Rohe—München	345—348
Das Haus Benker in Dörflas. Von Prof. Karl Mayr—München	351—354
Heimatkunst. Von Dr. E. Utitz-Rostock	354—373

	Seite
Architekt Ino A. Campbell. Von Fritz von Ostini—München	374—381
Mosaik, Glasmalerei und Mosaikverglasung. Gedanken eines Praktikers. Von Leop. Forstner—Wien	383—386
Bühnenbilder und Kostüm-Entwürfe zu »Der Musikant«. Zwei Akte von Jul. Bittner. Von Prof. K. Moser—Wien	388—392
Franziska Bruck—Berlin. Von Geheimrat M. Lehrs—Dresden	393—398
Die dänische Ausstellung. Von Robert Breuer—Berlin	399—405
Bodenständigkeit. Von Architekt Joseph Rings—Offenbach	407—408
Hermann Dernburg	410
Adolf Hengeler—München. Von Wilh. Michel—München	415—424
Schöne, spottbillige alte Sachen. Von Paul Westheim—Charlottenburg	427
Technische Kultur und Erziehung. Von Direktor Dr. A. Pabst—Leipzig	430—436
Jugendheime	436
Wettbewerb für das Bismarck-National-Denkmal. Von Prof. Dr. M. Schmid-Aachen	437—443
Die Gartenstadt Hellerau. Von Robert Breuer—Berlin	447—465
Vom Kleinwohnhaus. Von L.-D.	465
Gartenstädte und Baupolizei. Von Dr. P. F. Schmidt—Magdeburg	466—468
Kunst und Kultur. Von Prof. Dr. Ernst Zimmermann—Dresden	472—482
Ein Laden von Peter Behrens	492

ABBILDUNGEN
(SACHLICH ZUSAMMENGESTELLT):

Ankleidezimmer S. 281; Arbeiterwohnungen S. 96—97; Architektur S. 22—28, 38—39, 46, 94, 129, 139—143, 265, 312—317, 320—322, 351, 374—375, 406—409, 437—441, 446—467; Ausstellungsgebäude und -Räume S. 22—28, 94—96, 129, 139—147, 206; **B**ibliothekszimmer S. 238—239, 285; Blumenarrangements S. 393—398; Blumenbehälter, Blumenkübel, Blumenständer S. 160—163, 166—169, 393—398, 493; Bronzen S. 159, 224, 290; Bucheinbände S. 153, 411; **D**amenzimmer S. 62, 138, 472; Denkmäler S. 437—441; **E**delmetall-Arbeiten S. 78—79, 160—178, 399; Empfangszimmer S. 241—242, 469—471; Erker- u. Fensteranlagen S. 59, 61, 485, 490; **F**igurinen und Kostüme (Theater) S. 388—392; Frühstückszimmer S. 234; **G**arderoben S. 367; Gärten S. 47—51; Gartenanlagen und Gartenarchitektur S. 47—51, 94, 368—372; Gartenmöbel S. 49—50; Gemälde S. 2—5, 7, 9—21, 102—115, 132—138, 184—195—203, 216, 292—306, 414—436; Gläser und Pokale S. 162, 492; Glasmalereien und Kunstverglasungen S. 52, 382—386; **H**allen und Dielen S. 43, 235, 279, 319, 323; Herren- und Arbeitszimmer S. 45, 61, 240, 243, 285, 359, 364—365, 454—455, 473, 482—485, 488—489; Hüte S. 181—182; **K**amine und Öfen S. 43, 45, 279, 282, 318; Kassetten und Dosen S. 82, 150, 152, 166, 223; Keramik S. 83, 218—221, 225, 326—328, 493; Keramik, figürliche S. 68—69, 100, 154—158; Kissen und Decken, gestickte S. 80—81, 256—259, 494—495; Kleinwohnhäuser, Ein- und Mehr-Familienhäuser S. 96, 407—409, 457—465; Kostüme (Gesellschafts- und Straßen-) S. 70—73; Küche S. 66, 97; **L**ampen und Leuchter S. 83, 179, 494—495; Landhäuser und Villen S. 38—39, 46, 312—317, 320—322, 446, 463, 467; Lauben und Gartenhäuschen S. 47—48, 50; Lederarbeiten S. 153, 411; **M**alerei (dekorative) S. 132—138, 145, 190, 196—197; Metallarbeiten S. 67, 82, 166—167; Möbel (verschiedene) S. 64, 74, 149, 247, 250; Monogramme und Signets S. 87—93, 260—262; Musikzimmer S. 278, 324—325, 356—357, 377; **P**hotographie (künstlerische) S. 268—276, 344—349; Plakate S. 229—233, 291; Plaketten und Medaillen S. 211—214; Plastik (figürliche und ornamentale) S. 28, 30—33, 68—69, 99—100, 118—126, 154—159, 204—205, 207—214, 217, 223, 290, 307—310, 368—372, 387; Puppen S. 84—85, 329—338; **R**adierungen S. 255; **S**alon und Empfangszimmer S. 54, 352—353, 361; Schlafzimmer S. 63—65, 97, 237, 248—251, 284, 288, 381, 476—479, 491; Schnitzereien (Holz und Elfenbein etc.) S. 217, 223; Schreib- und Rauchzeuge S. 151—152, 412; Schreibtische S. 63; Schmucksachen S. 79, 170—178, 399; Speisezimmer S. 40—42, 52—53, 58—59, 244—247, 318, 363, 474—475, 480; Spielzeug S. 340—341; Stickereien S. 80—81, 256, 258—259, 400—405, 494—495; Szenerien S. 383—392; **T**afeldekoration S. 75, 393—398; Tafelgeräte S. 75, 78—79, 160—165, 168—169, 179, 399; Teeraum S. 378—379; Teppiche S. 222; Treppenhäuser S. 24, 319, 468; **U**hren S. 67—68, 151, 167, 412; **V**ignetten S. 86, 373; Vitrinen S. 55; Vorhänge S. 490; **W**ohnzimmer S. 56, 96—97, 235, 282, 287, 487; **Z**eichnungen S. 86, 252—253.

KLEINE KUNST-NACHRICHTEN:

Berlin	S. 174. 178. 263. 266. 339. 411. 496
Brüssel	96
Cöln	342
Danzig	496
Darmstadt	99. 100. 265. 342. 410
Elberfeld	98. 342
Hagen i. W.	266
Hannover	339
Herford	94
Leipzig	339
Magdeburg	342. 492
München	178
Prag	492
Schleswig-Holstein	412
Wien	98
Worms	410

NAMEN-VERZEICHNIS.

	Seite
Aufseeser, Ernst—München	259
Baer, Dr. C. H.—Zürich	22—28
Beckert, Fritz—Dresden	299
Behn, Fritz—München	211
Bembé, A.—Mainz	278—288
Bender, Dr. Ewald—Berlin 174—178. 266.	291—294
Bendrat, Arthur—Dresden	298
Berlin, Königl. Porzellan-Manufaktur	326
Bernhard, Lucien—Berlin	487
Bertsch, Karl—Dresden 472—477. 482—485. 488—489.	494
Bestelmeyer, Arch. Herm.—München	437
Binz, Herm.—Karlsruhe	68—69
Bleeker, Bildhauer, Bernh.—München	441
Bosselt, Rud.—Düsseldorf	213
Brantzky, Arch. Franz—Köln	439
Brauchitsch, Margarete von—München	80—81
Bredt, Dr. E. W.—München	194—195
Bredow, Prof. G. A.—Stuttgart	328. 387
Breitwieser, Georg—Langstadt	262
Breuer, Rob.—Berlin 133—134. 139—148. 263—264. 298—310. 339—342. 399—405. 412. 428.	447—465
Brieger-Wasservogel, Lothar—Berlin	207—210
Bruck, Franziska—Berlin	393—398
Büttner, Erich—Berlin	90
Campbell, Arch. Ino A.—München	374—381
Christophe, Franz—Berlin	252—255
Curjel & Moser—Karlsruhe	22—28
Czeschka, Prof. C. O.—Wien	150. 170
Dasio, Prof. Max—München	213
Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst G. m. b. H.-Dresden 82—83. 258—259.	447—495
Dienst, Paul—Dresden	261
Diez, Dr. Herm.—Berlin-Friedenau	148—156
Elkan, Benno—Karlsruhe	212
Engelmann, Bildhauer, Richard—Dahlem	99
Erler-Samaden, Erich—München	18. 21
Eyermann, Bruno—Leipzig	92
Falk, Norbert—Berlin	252—254
Fechter, Dr. Paul—Berlin	103—108
Felten, Rudolf—Hamburg	261
Fischer, Reg.-Baumeister, Alfred—Düsseldorf	438
Fischer, Prof. Th.—München 406.	446. 463
Fischer, Otto—Dresden	293
Frank, Willy—München	185—193
Forstner, Leopold—Wien	382—386
Fuchs, Joseph—Stuttgart	93
Gauguin, Paul	109—115
Gebhard, Wilhelm—München	199—203
Geiger, Willi—Florenz	86. 373
Georgi, Prof. Walther—Karlsruhe	184—197
Gosen, Prof. Th. von—Breslau	214
Greve-Hamburger, Katharina—Charlottenburg	258
Grolmann, Dr. W. von—Wiesbaden	211—214
Gußmann, Prof. Otto—Dresden 297.	304. 306
Habich, Prof. Ludwig—Stuttgart	214
Hardenberg, Graf Kuno—Dresden 75—77.	99
Hahn, Prof. Herm.—München 212—213.	437
Hayeck, Hans—Dachau	304
Hegenbarth, Prof. E.—Dresden	303
Hengeler, Prof. Adolf—München 2—5.	414—436
Hentschel, Schwanhild—Buchholz	262
Hettner, Otto—Florenz	102—108
Hildebrand, Prof. Dr. A. von—München	212
Hoetger, Bernhard—Elberfeld 118—126.	204—205
Hofer, Ton—Wien	262
Hoffmann, Prof. J.—Wien 149. 151—153. 164—169. 176—177.	179—180
Hohlwein, Ludwig—München	229—251
Holtz, Johann—Berlin	411
Hörnlein, Fritz—Dresden	213
Hoyer, Theodor—Neu-Babelsberg	260
Jaffé, Dr. phil. Ernst—München	277—282
Jaumann, Anton—Berlin	313—320
Jensen, Georg	399
Jost, Heinrich—München	262
Kaufmann, Prof. Hugo—Charlottenburg	213
Kaulitz, Marion—Gmund am Tegernsee	84—85
Kirsch, Hugo F.—Wien	327
Kniebe, Bildhauer, Walter—Düsseldorf	438
Koch, Hofrat, Alexander—Darmstadt	226—228
Koch, Herta—Darmstadt	256—257
Kolbe, Georg—Berlin	207—210
Kollmar, W.	68
Koenig-Woerner—Freiburg	412
Körner, Max—Stuttgart	89
Kowarzik, Prof. Jos.—Frankfurt a. M.	214
Krause, Ch. 82.	488. 495
Krause-Rudolf, Lotte—Dresden	93
Kuebart, Architekt, K.—Barmen 281—282.	287—288
Kurz, Arch. Otho Orlando—München	441
Kuno, Laura—Stuttgart	260
Lang-Danoli, H.—Darmstadt	64—66
Lange, Arthur—Dresden	308
Läuger, Prof. Max—Karlsruhe	83
Lehr- und Versuchs-Atelier für Photographie—München	344—349
Lehrs, Geheimrat, Max—Dresden	393—398
Leipold, H.	69
Lettré, Emil—Berlin	78—79
Löffler, Prof. B.—Wien	154—156

Seite

Loubier, Dr. J.—Friedenau 411
Lüdecke, Gustav—Dresden 262
Majolika-Manufaktur—Karlsruhe . . . . 68—69
Mante, G.—Basel 261
Mayr, Prof. Karl—München . . . . . 351—354
Meyer-Riefstahl, Dr. R.—Paris 109—116. 217—225
Metzendorf, Arch. G.—Essen 96
Metzner, Prof. Franz—Berlin . . . . . 30—33
Michel, Wilhelm—München . 228—234. 237—251. 269—277. 329—338. 415—424
Missfeldt, Friedrich—Kiel 213
Moser, Prof. Koloman—Wien . . . 163. 388—392
Mohammedanische Ausstellung—München . 216—225
Müller, A. 68
Museum für Kunst und Industrie—Wien . 97
Muthesius, Geheimrat, Dr. Herm.—Berlin 33—37. 427. 461. 464—465
Nadler, Hans—Dresden 300. 303
Nagel, Architekt, Fr.—Nürnberg . . 51. 368—372
Nielsen, Ewald 399
Niemeyer, Prof. A.—München 487. 491
Nitsche, Julius—München 261
Osborn, Dr. Max—Berlin 444
Ostini, Fritz von—München . . . . . 374—381
Otto, Prof. W.—Bremen . . . . . 94—95
Pabst, Direktor, Dr. A.—Leipzig . . . 430—436
Pepino, Anton Josef—Dresden 294
Peipers, Berta—Stuttgart 89
Pellar, Hanns—München . . . . . 199—203
Pieper, Lotte—Offenburg 262
Pilz, Otto—Dresden 310
Powolny, Prof. M.—Wien . . . . . 156—159
Pritzel, Lotte—München . . . . . 329—338
Pritzsche, Martin—Berlin 326
Prutscher, Prof. Otto—Wien 139—147. 162. 494—495
Püttner, Walter—München 17. 19
Putz, Prof. Leo—München . . . . . 132—137
Reschke, Ernst—Berlin 326
Reutlinger, Atelier—Paris . . . . . 70—73
Riegel, Prof. E.—Darmstadt 100
Riemerschmid, Prof. Rich.—München 440. 447. 449—451. 454—459. 462—464. 468—471. 478—480. 490. 495
Rings, Arch. Joseph—Offenbach a. M. . . 407—409
Rodewald, Otto—Hamburg 88
Rohe, Dr. M. K.—München . . . . . 345—348

Seite

Römer, Prof. Georg—München . . . . 212—213
Roselius, Chr.—Bremen . . . . . 47—50
Roeßler, Arthur—Wien . . . . . 3—8
Rößler, Paul—Dresden 291. 297
Salzmann, Alexander von 258. 491
Samberger, Prof. Leo—München 305
Schaefer, Dr. K.—Bremen . . . 47—51. 158—172
Schellert, M.—Loschwitz 261
Schliepmann, Baurat, Hans—Berlin . . . 127—131
Schmid, Geheimrat, Prof. Dr. Max—Aachen 437—443
Schmidt, Dr. P. F.—Magdeburg 264. 342. 466—468
Schregerle, Hans—München 326
Schulze, Direktor, Otto—Elberfeld . . . 116—123
Scott, Arch. Baillie—Bedford 467
Seidl, Prof. Emanuel von—München 38—46. 351—367
Servaes, Dr. Franz—Wien . . . . . 8—21
Sigrist, Karl—Stuttgart 262
Smith, Frank Eugène—München . . . . 268—276
Sobainsky, Joseph—Breslau 92
Somoff-Mikhailoff, Anna—St. Petersburg . 400—405
Stahl, Dr. Fritz—Berlin 443
Sterl, Prof. Robert—Dresden 295
Straumer, Arch. H.—Berlin . . . . . 312—325
Strobl, Karl Hans—Brünn . . . . . 55—63
Sturm, Paul—Berlin 212
Sutter, Prof. Konrad—Burg Breuberg . . 340—341
Teschner, Maler, R. 167
Tessenow, Arch. H. 461
Thannhauser, Heinrich—München . . . . 199—206
Thomsen, Chr.—Kopenhagen 100
Unger, Maler, Hans—Loschwitz . . . . 7. 9—15
Utitz, Dr. Emil—Rostock . . . . . 354—373
Vereinigung Nordwestdeutscher Künstler—Herford . . . . . 94—95
Vetterlein, Prof. E.—Darmstadt 265
Weltmann, Ella—Wien 87
Weltmann, Milla—Wien 91
Werner, Prof. Selmar—Dresden 309
Westheim, Paul—Berlin . . . 178—181. 338. 427
Wimmer, E. J.—Wien . 150. 160—163. 171—175. 178. 180—182
Wiener Werkstätte—Wien . . . . . 139—182
Witzmann, Architekt, Carl—Wien 52—67 74
Wrba, Prof. Georg—Dresden . . . 212. 290. 307
Zimmermann, Prof. Dr. Ernst—Dresden . 472—482
Zwintscher, Prof. Oskar—Dresden . . . 292. 301

BINDING SECT. OCT 14 1976

N
3
D4
Bd.27

Deutsche Kunst und Dekoration

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY